МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Гомирева Олена Іванівна

УДК 76.071.1(477)"18"Шевченко

ГРАФІКА Т. Г. ШЕВЧЕНКА 1847-1861 РР.: ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ

17.00.05 – образотворче мистецтво
Мистецтвознавство

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. І. Гомирева

Науковий керівник: Лагутенко Ольга Андріївна, доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Гомирева О. І. Графіка Т. Г. Шевченка 1847–1861 рр.: особливості художньої мови. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства зі спеціальності 17.00.05 «Образотворче мистецтво». – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2019.

Працю присвячено дослідженню графічної творчості Тараса Шевченка 1847–1861 рр. Мета дослідження полягає у ґрунтовному художньо-стилістичному аналізі графічної спадщини митця, що дозволить виявити характерні особливості та еволюцію його художнього бачення. Аналіз наукової розробки теми показав, що на даний момент залишається мало дослідженим питання про особливості і розвиток художньої манери митця, використання графічних засобів виразності, прояви різних тенденцій у його творчості. Наукова новизна полягає у вивченні стилістичних особливостей творчості художника й визначенні рис його індивідуальної манери на основі мистецтвознавчого аналізу значного обширу графічних творів Т. Шевченка 1847–1861 рр., включаючи не аналізовані раніше твори.

У дисертації розглянуто закладення основ індивідуальної манери митця в період до 1847 р. Досліджено головні джерела мистецького і культурного досвіду, отриманого художником у ранній період навчання й творчості. Проведено порівняння творчих методів Т. Шевченка і Петра Соколова та Карла Брюллова. На основі аналізу знакових творів Т. Шевченка 1814–1847 рр. визначено витоки подальших мистецьких пошуків, зокрема у напрямах розробки світлотіні, композиційної цілісності, тональної колористики акварелей, використання техніки офорту, поєднання тенденцій академізму, романтизму і частково реалізму. У наступні періоди на цій основі були вироблені ключові особливості художньої манери Т. Шевченка.

В основній частині дослідження розглянуто творчість періоду заслання 1847–1857 рр., виявлено вплив життєвих умов і нового оточення на творчість

митця, передумови більшої свободи у художній манері. У результаті вивчення творчості Т. Шевченка 1847–1850 рр. визначено, як змінюється підхід до побудови зображень і складається властивий баченню митця тип композиції для кожного жанру: композиції пейзажів стали концентрованішими за розподілом мас; у сюжетних і портретних творах відпрацьовувалося виділення композиційного вузла засобами світлотіні, пластики та композиційного розташування. Визначено появу змін у застосуванні графічних технік, зокрема важливим є активне звернення художника до сепії, збагачення тональних градацій в олівцевому рисунку, колористичні пошуки в акварельних пейзажах.

Визначено зміни у художньому баченні Т. Шевченка 1851–1855 рр. на основі аналізу пейзажних, портретних, жанрових творів і начерків. Досліджено методи забезпечення композиційної рівноваги у акварельних пейзажах, еволюцію розуміння художником кольору як основного засобу виразності для побудови зображення. Виявлено посилення виразності світла, з'ясовано схеми побудови світлотіні у портретах, пейзажах і жанрових сценах. Аналіз роботи Т. Шевченка з різними графічними техніками (аквареллю, сепією, олівцем, італійським олівцем) виявив формування нового методу, який базується на поєднанні узагальнених, експресивних та контрастних елементів зображення з тональними й деталізованими елементами. На основі пейзажних мотивів у мішаній техніці досліджено графічні вправи Т. Шевченка у володінні штрихуванням і плямами, застосуванні різних інструментів.

Аналіз творів Т. Шевченка 1856–1857 рр. обґрунтував формування цілісної манери, що об'єднала здобутки попередніх років. Виявлено, що, через ностальгію за Академією мистецтв і очікування звільнення із заслання, посилились тенденції академізму: звернення до міфологічної, біблійної та історичної тематики, значна увага до деталізованої пластики оголеного тіла, театралізована презентація образів. Визначено особливості полістилізму серій «Телемах–Діоген» та «Притча про блудного сина», що полягає у

поєднанні академічних і романтичних тенденцій, мотивів та схем західноєвропейського й українського народного мистецтва. Означено завершальний етап у вдосконаленні моделювання, за якого трактування об'єму стає схожим на скульптурну пластику.

На основі аналізу творів періоду творчості Т. Шевченка після звернення із заслання (1857–1861 рр.) охарактеризовано появу нових рис у манері, що пов'язано з вдосконаленням навичок володіння італійським олівцем, техніками офорту і акватинти, поєднанням різних інструментів у рисунку. Проаналізовано портрети, виконані італійським олівцем, пейзажні начерки, жанрові сепії, офортні копії з живописних полотен та офортні портрети. У портретах виявлено нові риси: активну роль насиченого тла як повноцінного учасника композиції, використання сміливих і продуманих контрастів, делікатного, але впевненого моделювання з глибокими тінями, більшу свободу у компонуванні фігури, поглиблення психологічної виразності.

На основі пейзажних замальовок цього періоду досліджено розвиток віднайденої художником манери врівноваженого застосування протилежних засобів виразності: контрастних плям і м'яких градацій, експресивного та делікатного штрихування, деталізації та узагальненості. Проаналізовано, як рисунки цього і попередніх періодів стали підготовкою до роботи в техніках офорту й акватинти. Сформульовано підсумок еволюції художнього бачення митця, яке набуло певної цілісності, виразності, митець досяг найбільшої свободи і майстерності у володінні образотворчими засобами.

У процесі дослідження проведено порівняння творчих методів Т. Шевченка і Рембрандта. З'ясовано спільні і відмінні риси на основі порівняльного аналізу загального композиційного мислення, трактування світла, використання засобів виразності, техніки роботи в офорті, характеру портретів і автопортретів у творчих доробках обох митців. Також проаналізовано копії Т. Шевченка з творів Рембрандта, з'ясовано, як український митець вивчав творчі методи голландського художника.

Виявлено, що академічні тенденції та схильність Т. Шевченка до відкритих і театралізованих композиційних схем стримували митця у наслідуванні реалістичної і глибоко психологічної творчості Рембрандта.

Результати дослідження дозволили охарактеризувати специфіку провідних жанрів у творчості Т. Шевченка: портрету, пейзажу й сюжетних зображень. Також виявлено специфічну тенденцію до об'єднання кількох жанрів в одному зображенні. Зацікавлення митця кожним жанром визначалось розробкою специфічних для цього жанру художніх завдань.

Робота художника в жанрі портрету полягала, насамперед, у дослідженні психологічної ролі світлотіні в передачі образу портретованого, що є проявом романтичних рис. Виявлено властиві митцеві схеми для акварельних, сепійних, олівцевих та офортних портретів: у кожній техніці художник знаходив прийоми найбільшої виразності для зображення моделі. Образність портретних та сюжетних творів митця має ліричний, романтизований характер та ідеалізоване трактування, що зближує образи між собою.

Проаналізовано різноманіття композиційних та світлових рішень в пейзажах Т. Шевченка, розробку просторових завдань, засобів врівноваження композиції, колористичних відношень. Досліджено застосування графічних технік олівця, сепії, акварелі і прояви академічних, романтичних та реалістичних тенденцій в пейзажах. Пейзажні і побутові зображення характеризуються особливим співвідношенням археографічної й етнографічної складових і засобів художнього вирішення. Олівцевим рисункам здебільшого властиве сухе фіксування експедиційного матеріалу. Натомість акварелі та сепії характеризуються превалюванням абстрактно-художніх завдань (колористичних, композиційно-просторових, світлоповітряних) над предметно-етнографічними. Це виявляється у обранні мотивів, виразних з художньої точки зору, а не з огляду на презентабельне зображення пам'ятки.

Звернення до побутових, античних і біблійних сцен забезпечило художникові найширше поле для вирішення мистецьких завдань: пошуку реалістичних типажів у роботі з натурою, романтичній поетизації, навіть ідеалізації етнографічних мотивів у спробі піднятись від побутової фіксації до передачі характеру народу. Охарактеризовано, що більшості сюжетних творів Т. Шевченка, на відміну від пейзажів, властиве застосування усталеної композиційної схеми, побудованої за театральним принципом репрезентації образу, який бере витоки водночас у академічному та народному мистецтві. Реалізм у сюжетних творах виявляється лише в критичному змісті, але формальна побудова залишилася академічно ідеалізованою, що спричинює неоднозначне емоційне глядацьке сприйняття.

Досліджено питання оригінальних рис графічної манери Т. Шевченка і їх співвідношення з впливом стилістики інших художників (зокрема, К. Брюллова, П. Соколова). Манера художника властива розробкою специфічних мистецьких проблем: це віднайдена художником врівноважена пропорція між деталізацією і узагальненням; каліграфічна відпрацьованість штрихування для передачі матеріальних ефектів; експресивне трактування тла для підкреслення головних об’єктів; провідна роль контрасту; використання симультанного контрасту для ускладнення зображень сепією і аквареллю. Головним напрямом пошуків, що визначив специфіку творчості Т. Шевченка, було дослідження виразності світла – посилення його контрастності й узагальненості, робота над його емоційною та просторовою роллю, зацікавлення мотивом штучного освітлення.

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що проявлена у творчості Т. Шевченка індивідуальна манера, з одного боку, базується на особистих рисах характеру митця, з іншого боку, вона була сформована всім візуальним досвідом, отриманим протягом життя, і поєднанням різних впливів, котрі також свідчать про вподобання художника (українська народна культура, навчання в Академії мистецтв, вплив манери вчителя, вивчення творів деяких російських та західноєвропейських художників). У дисертації доведено, що

стилістичні особливості графічної творчості Т. Шевченка сформували цілком оригінальну художню мову, яка виводить доробок митця за межі одного стилю та вирізняє його з-поміж представників тогочасної мистецької традиції.

Ключові слова: Тарас Шевченко, українське мистецтво, графіка, художньо-стилістичний аналіз, академізм, романтизм, реалізм, графічні техніки.

ABSTRACT

Gomyreva O.I. T.G. Shevchenko's graphics of 1847-1861: features of artistic language. – Qualifying scientific work on the rights of manuscript.

Thesis in support of the candidature for a degree in art studies by specialty 17.00.05 "Fine arts". – National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2019.

The work is devoted to studying of Taras Shevchenko's graphic art of 1847-1861. The purpose of the research is to provide a thorough stylistic analysis of the artist's graphic heritage, which will help to unveil the peculiarities and evolution of his artistic vision. From the exploring of scientific findings on the topic, it became clear that at the moment the issue of the features and development of Shevchenko's artistic manner, his use of graphic means of expression are insufficiently studied. The scientific novelty of the paper consists in studying the stylistic traits of the artist's work on the basis of analysis of a considerable volume of Shevchenko's graphic works of 1847–1861, including previously unanalyzed works.

The research explored how the foundation of the artist's individual manner was laid in the period before 1847. The analysis of Shevchenko's selected works of 1814–1847 revealed the origins of further artistic searches, in particular, the development of chiaroscuro skills, compositional integrity, tonal coloring of watercolors, use of etching techniques, combination of academic, romantic and

partly realistic features. A comparison of Shevchenko's creative method and methods of Peter Sokolov and Karl Bryullov showed specific features of Ukrainian artist's manner.

In the main part of the thesis, the works of the exile period (1847–1857) and after it (1857–1861) were analyzed. The exile period was divided into three stages (1847–1850, 1851–1855, 1856–1857), based on biographical information and stylistic changes in the work. The influence of the new environment on the artist's work in years of exile has been explored. The analysis of works of 1847–1849 revealed changes in the approach to composition: concentration and balance in the distribution of masses in landscapes; a clear scheme for accentuation on the composition centre in portraits and genre works; the emergence of complex spatial and lighting effects. The appearance of changes in the application of graphic techniques has been determined, in particular, the active work with sepia, the enrichment of tonal gradations in a pencil drawing, and coloristic searches in watercolor landscapes.

The research characterized the changes in artistic language in Shevchenko's works of 1851–1855. The methods for providing compositional balance in watercolor landscapes were analyzed. These works showed the use of color relationships as the leading means of expression. The chiaroscuro schemes in portraits, landscapes and genre scenes have been determined; the significance of light and skilful shape modeling has been traced. Shevchenko's graphic exercises in mastering shading and stains, using various tools have been investigated. The analysis of the artist's work with graphic techniques of watercolor, sepia, pencil, and black chalk showed a new method based on a combination of generalized and contrasting visual elements with tonal and detailed ones.

The analysis of Shevchenko's works of 1856–1857 justified the formation of a holistic manner that combined the achievements of previous years. The manifestations of stylistic tendencies of academism, romanticism, realism, motifs and schemes of Western European and Ukrainian folk art in the "Telemachus–Diogenes" and the "Parable of the Prodigal Son" series have been characterized.

The further development of artistic skills of space reproduction, light-shading, use of contrasts, creation of compositional integrity, sculpture-like modeling of form are investigated.

Based on the analysis of Shevchenko's post-exile works (1857–1861), the improvement of the skills of using black chalk, sepia, various tools in the drawing, etching and aquatint, has been analyzed. Portraits, landscape sketches, genre sepia, etching copies were analyzed. The portraits revealed new artistic features: active compositional and emotional role of background, confident and contrasting modeling, free and natural composition arrangement, psychological depth of the image. The landscape drawings showed the use of contrasting means of expression and various tools. The research revealed how drawings of this and previous periods prepared artist's work in etching techniques. The result of the evolution of Shevchenko's artistic vision, which has acquired integrity, expressiveness and freedom, has been formulated.

The common and distinctive features in the creative methods of Shevchenko and Rembrandt have been identified on the basis of a comparative analysis of general compositional thinking, use of light, work techniques in etching, the character of portraits and self portraits in the creative heritage of both artists. The research clarified how Shevchenko repeated Rembrandt's methods and how his academic tendencies and his tendency to open, theatrical compositional schemes restrained his realistic search.

The research described the specifics of genres in Shevchenko's works (portrait, landscape and thematic images) and revealed his tendency to combine several genres into one image. In each genre artist developed specific artistic tasks.

The portraits showed the development of psychological significance of chiaroscuro in the line of romanticism. The specific artistic schemes for watercolor, sepia, pencil and etching portraits were revealed: in each technique the artist found the means of the highest expressiveness. The imagery of the artist's portrait and thematic works showed a lyrical, romanticized character and an idealized interpretation.

The diversity of compositional and lighting solutions in landscapes was analyzed. The combination of romantic, academic and realistic tendencies and the use of graphic techniques of pencil, sepia and watercolor in landscapes were investigated. The analysis showed the archaeographic nature of pencil landscapes, while in watercolors artist solved purely artistic problems.

The genre, antique and biblical scenes provided the artist with the broadest field for solving artistic problems: the development of realism in working with nature, romantic idealization of ethnographic motives in an attempt to transfer character of the people. In thematic works artist applied one prevailing compositional scheme based on the theatrical principle of representation of personage inherited at the same time from academic and folk art. Realism in these works is manifested only in the critical sense, but the formal construction remained academically idealized.

The issue of the peculiarities of Shevchenko's graphic manner and their correlation with the influence of other artists' stylistics (in particular, K. Bryullov, P. Sokolov) has been investigated. The artist's style differs by the development of specific artistic problems: balanced ratio between detail and generalization; calligraphic elaboration of shading for showing material effects; expressive interpretation of the background to emphasize the main objects; the leading role of contrast; use of simultaneous contrast in graphic images. The study of expressiveness of light and its emotional and spatial role represent the particular feature of Shevchenko's artistic vision. It is proved in the thesis that the stylistic peculiarities of his graphic art formed a completely original artistic language, which shows the artist's achievements beyond one style and distinguishes him among the representatives of artistic tradition of that time.

Key words: Taras Shevchenko, Ukrainian art, graphics, stylistic analysis, academism, romanticism, realism, graphic techniques.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Гомирева О. Художні аспекти графічної серії Тараса Шевченка «Притча про блудного сина» // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та наук.-метод. праці / НАОМА. Київ, 2015. Вип. 22. С. 53–60.

2. Гомирева О. Аналіз акварельних портретів Тараса Шевченка // Вісник Харківської державної академії мистецтв. Харків, 2018. № 3.С. 36–45.

3. Гомирева О. Пейзажі Тараса Шевченка 1848–51 рр.: зміни в художній мові // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та наук.-метод. праці / НАОМА. Київ, 2018. Вип. 26. С. 237–245.

4. Гомирева О. Художні особливості портретів сепією Тараса Шевченка періоду заслання // Студії мистецтвознавчі: Наук. журнал / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2018. № 2. С. 25–39.

5. Гомирева О. Художні особливості сепій Тараса Шевченка 1856 року // Народознавчі зошити: Часопис / Ін-т народознавства НАН України. Львів, 2018. № 5. С. 1290–1297.

Статті у наукових виданнях України, включених до міжнародних наукометричних баз даних

6. Гомирева О. Стилістичні особливості портретів Тараса Шевченка італійським олівцем 1857–1859 років // Молодий вчений: Наук. журнал. [Херсон], 2018. № 6.С. 67–74.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Гомирева О. Вивчення художньої мови мистецьких творів Т. Г. Шевченка / Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців. Матеріали XIV Міжнар. наук.-творчої конф. студентів та аспірантів. Харків: ТОВ «С.А.М» видавництво, 2014. С. 14–16.

8. Гомирева О. Образотворча спадщина Т. Г. Шевченка та західноєвропейське мистецтво: проблеми художньої мови / Другі

Платонівські читання. Пам’яті академіка Платона Білецького (1922–1998): Тези доп. Всеукр. Наук. конф. Київ: LAT&K, 2014. С. 17.

9. Гомирева О. Світло як засіб виразності в роботах Т. Шевченка раннього періоду (1840-1847 рр.) / Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства. Тези і матеріали доп. Міжвуз. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів 21 травня 2015 р. Київ: Фенікс, 2015. С. 53–54.

10. Гомирева О. Акварельні портрети Т. Шевченка кінця 1830-х — першої половини 1840-х рр. та вплив П. Соколова / Треті Платонівські читання. Пам’яті академіка Платона Білецького (1922–1998): Тези доповідей Міжнар. наук. конф. Київ: Фенікс, 2015. С. 15–16.

11. Гомирева О. Античні мотиви в творчості Тараса Шевченка періоду заслання / Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства. До 130-річчя від дня народження Георгія Нарбута. Тези і мат. доп. Всеукр. наук. конф. молодих науковців, аспірантів і студентів 22 квітня 2016 р. Київ: Фенікс, 2017. С. 74–75.

12. Гомирева О. Зміна художньої мови в пейзажах Т. Г. Шевченка в період заслання / Ювілей НАОМА: Мистецький контекст в Україні ХХ століття: Традиції та новації мистецтвознавчої діяльності. Тези доп. Всеукр. наук. конф., присвяченої 100-річчю заснування Української академії мистецтва 25-28 квітня 2017 р. Київ: Фенікс, 2018. С. 74–75.

Статті, що додатково відображають результати дослідження

13. Гомирева О. «Притча про блудного сина» в трактуванні Тараса Шевченка // Шевченкознавчі студії: Зб. наук. праць / КНУ ім. Тараса Шевченка. Київ, 2015. Вип. 18. С. 140–148.

Зміст

Вступ……..16
Розділ перший. ІСТОРІОГРАФІЯ. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ……23
1.1. Стан наукової розробки теми й аналіз попередніх досліджень…….23
1.2. Джерельна база та методологія дослідження……..42
Висновки до першого розділу……..44
Розділ другий. РУХ ХУДОЖНИКА ДО ВЛАСНОЇ МАНЕРИ: РАННЯ ТВОРЧІСТЬ Т. ШЕВЧЕНКА (1814–1847)……..46
2.1. Доакадемічний період життя Т. Шевченка та перший художній досвід (1814–1838)……46
2.2. Творчість Т. Шевченка періоду навчання в Петербурзькій Академії мистецтв (1838–1843)……57
2.3. Формування полістилізму: подорожі Т. Шевченка Україною та їхній вплив на творчість періоду 1843–1847 років……..69
Висновки до другого розділу……...79
Розділ третій. ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНІХ ПРОБЛЕМ І РОЗВИТОК ІНДИВІДУАЛЬНОЇ МАНЕРИ У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА 1847–1857 РОКІВ…….81
3.1. Художній пошук доби заслання як відображення життєвих умов і візуального досвіду……...81
3.2. Особливості композиційних, світлотіньових і колористичних пошуків у творчості Т. Шевченка 1847–1850 років…….85
3.3. Відпрацювання графічних навичок і художній пошук у 1851–1855 роках…….121
3.4. Особливості поєднання різностильових тенденцій у творах Т. Шевченка 1856–1857 років……...154
Висновки до третього розділу……171

Розділ четвертий. ЗАСАДИ ТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ОБРАЗНОСТІ: НОВІ ПРИЙОМИ І СИМБІОЗ ГРАФІЧНИХ ТЕХНІК 1857–1861 РОКІВ……...175
4.1. Вдосконалення цілісної і контрастної манери у графіці Т. Шевченка 1857–1861 років……...175
4.2. Т. Шевченко і Рембрандт: спільне та відмінне у творчих манерах…….192
Висновки до четвертого розділу……198
ВИСНОВКИ…….201
Список використаних джерел……...211
ДОДАТОК А.
Список ілюстрацій……..232
Ілюстрації…….244
ДОДАТОК Б.
Список публікацій за темою дисертації ……...334
Апробація результатів дослідження……..335

Список умовних скорочень і абревіатур:

ДРМ – Державний Російський музей, Санкт-Петербург.

ІЛ НАНУ – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

КНУ ім. Тараса Шевченка – Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, Київ.

НАОМА – Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ.

НМТШ – Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

НХМУ – Національний художній музей України, Київ.

іл. – ілюстрація.

Ф. – фонд.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Образотворча спадщина Тараса Шевченка є важливою складовою українського мистецтва XIX ст. Його творчість досліджувалася з різних точок зору: соціально-історичної, історико-культурної, літературознавчої, мистецтвознавчої. Пріоритетними сферами вивчення були факти біографії Т. Шевченка, його літературна спадщина, проведення паралелей між аналізом літературної та образотворчої діяльності, атрибуція, датування, опис, ідеологічна інтерпретація художніх творів майстра. Дослідниками здійснювалися мистецтвознавчий аналіз знакових робіт художника, загальний аналіз стилістики його творчості. Однак, недостатньо вивченими залишалися стилістичні особливості та еволюція творчої манери Т. Шевченка як графіка.

У сучасному шевченкознавстві щодалі більше праць, які пропонують нову інтерпретацію тематики творів та естетичних поглядів митця. Це свідчить про складність його художньої манери, особливості впливів на його мистецьку діяльність та їх взаємне проникнення. Нині творчість майстра розглядається в контексті не лише української чи російської, а й західноєвропейської культури. У XXI ст. відбувається переосмислення постаті Т. Шевченка і значення його творів. Це знаходить вияв у міждисциплінарних і компаративних дослідженнях. Тому в світлі сучасних методів виявляється необхідним доповнити й поглибити напрацювання попередніх науковців, а художнє бачення творчого доробку митця потребує нового, розширеного аналізу й узагальнення.

Художнє бачення митця – це комплексне поняття, яке охоплює сукупність естетичних вподобань, вибір формального вирішення та змістового наповнення, художньо-стилістичні прийоми, які визначають індивідуальну художню мову або манеру. Графічні твори Т. Шевченка вирізняються оригінальною манерою, сформованою під впливом певного широкого візуального досвіду й, власне, особистості митця. Ця манера

розвивалася впродовж усього творчого шляху і зазнавала в часі певних еволюційних змін, що позначилося на тематиці й образній системі творів, їх стилістиці, використанні засобів виразності. Впродовж останніх двох періодів – у засланні (1847–1857 рр.) та після повернення з нього (1857–1861 рр.) – в нових життєвих умовах художник досяг особливої майстерності: він займався розв'язанням окремих мистецьких проблем і відпрацюванням різних графічних технік. Як наслідок, сформувалася нова манера композиційного, світлотіньового та колористичного вирішення творів. Значна частина робіт Т. Шевченка означених двох періодів лише стисло розглядалася чи побіжно згадувалася в попередніх наукових дослідженнях. Тому детальний мистецтвознавчий аналіз цих творів і узагальнення його висновків є актуальним для осмислення еволюційних змін у художній мові митця.

Таким чином, **актуальність дослідження** визначається, по-перше, потребою сучасної української культури, що полягає у переосмисленні постаті Т. Шевченка-художника і значення його доробку. По-друге, актуальність обумовлена недостатнім вивченням художньо-стилістичних особливостей його графічної спадщини, зокрема двох останніх періодів творчості. Мистецтвознавчий аналіз дозволив виявити поступові зміни художніх методів майстра, його схильність до тих чи тих засобів виразності, що, своєю чергою, характеризують його мистецьке бачення. Це дало змогу конкретизувати роль академічних, романтичних, реалістичних тенденцій у стилістиці художника, впливів народного та західноєвропейського мистецтва. У дослідженні простежено і обґрунтовано на фактологічному матеріалі процес зростання майстерності Т. Шевченка-графіка.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане згідно з науковою темою кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури «Мистецький простір України: минуле, сучасне, майбутнє» та у відповідності до наукової теми НАОМА «Образотворче мистецтво в

світовому контексті» (державний реєстраційний номер 0117 U 002222 від 1.01.2017 р.).

Мета дослідження: на основі аналізу графічної спадщини Т. Шевченка 1847–1861 рр. висвітлити характерні особливості його художнього бачення, дослідити етапи розвитку творчої манери, виявити зміну прийомів та засобів виразності.

Для досягнення мети поставлено такі **завдання**:

— проаналізувати наукову розробку проблеми з метою визначення кола недосліджених питань і тем, пов'язаних зі студіюванням образотворчої спадщини Т. Шевченка;

— простежити етапи формування творчої манери художника до 1847 р., розглянути знакові твори живопису та графіки цього періоду, дослідити джерела художнього досвіду та впливи творчості інших митців на бачення Т. Шевченка;

— визначити передумови стилістичних змін і основні напрями розвитку нової образотворчої манери в період заслання (1847–1857 рр.);

— висвітлити процес формування своєрідної художньої стилістики у графічній манері Т. Шевченка 1847–1850 рр.;

— визначити зміни художньої мови у графіці митця 1851–1855 рр. з огляду на засоби виразності та постановку нових художніх завдань;

— розглянути особливості поєднання тенденцій різних стилів у творах 1856–1857 рр.;

— проаналізувати засади використання художником різних графічних технік у роботах, виконаних після повернення із заслання (1857–1861 рр.);

— провести порівняльний аналіз творчих методів Т. Шевченка і Рембрандта на основі розгляду їхніх творів;

— простежити специфіку окремих жанрів у графічній творчості митця;

— виявити типові й оригінальні методи застосування графічних технік, визначити особливості індивідуальної художньої манери Т. Шевченка.

Об'єктом дослідження є графічна спадщина Т. Шевченка.

Предметом дослідження є особливості художньої мови графіки Т. Шевченка в творах 1847–1861 рр.

Хронологічні межі дослідження акцентовані на 1847–1861 рр., оскільки для розуміння художньої еволюції митця є суттєво важливим ґрунтовне дослідження останніх двох періодів його творчості, у яких помітне значне зростання майстерності художника завдяки зміні манери, стилістики й методів створення образу. Для повноти картини еволюції манери майстра необхідним є також дослідження періоду ранньої творчості 1814–1847 рр.

Для виконання поставлених завдань використовувалися такі **методи дослідження:** *історико-культурологічний* – для аналізу історичного та культурного середовища, в якому проходила мистецька діяльність Т. Шевченка; *біографічний* – для дослідження життєвого шляху як контексту створення художніх робіт майстра; *методи іконографічного, художньо-стилістичного і порівняльного аналізу творів мистецтва* – для визначення особливостей художньої манери митця, розгляду змін у процесі творчості; *системний* – для узагальнення висновків стосовно творчого розвитку художника, систематизації результатів аналізу таких його досягнень, як поєднання різних стилістичних тенденцій, та визначення ваги доробку Т. Шевченка в контексті історії мистецтва.

Джерельну базу дослідження складають виконані Т. Шевченком твори живопису й графіки, а також наукові видання, публікації та розвідки дослідників, присвячені життю і творчості художника, його літературні твори, спогади та щоденник, спогади й листи сучасників митця. Використовувались бібліотечні фонди Національного музею Тараса Шевченка, Національного музею «Київська картинна галерея», Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Дослідження оригінальних творів Т. Шевченка проведене на базі фондів Національного музею Тараса Шевченка, Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Дніпропетровського художнього музею, Національного художнього музею України. До розгляду залучені також

роботи художника з колекцій Державного Російського музею (Санкт-Петербург) та Нижньогородського державного художнього музею (Нижній Новгород). Для порівняльного аналізу обрані твори російських і західноєвропейських художників з колекцій Національного музею «Київська картинна галерея», Державного Ермітажу (Санкт-Петербург), Державного Російського музею (Санкт-Петербург), Державної Третьяковської галереї (Москва), Державного музею образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна (Москва), Галереї старих майстрів (Дрезден), Рейксмузеуму (Амстердам), Королівського музею витончених мистецтв (Антверпен), Музею Конде (Шантільї) та Музею герцога Антона Ульріха (Брауншвейг).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що ***вперше*:**

— за допомогою фактологічного матеріалу охарактеризовано процес еволюції графічної манери Т. Шевченка періоду 1847–1861 рр.; підтверджено зростання майстерності митця на основі комплексного художньо-стилістичного аналізу його графічних робіт, включно з творами, які досі не аналізувалися;

— проаналізовано і введено до контексту розвитку пейзажної творчості художника рисунки з його альбомів, що зберігаються у фондах Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України;

— запропоновано поділ творчості Т. Шевченка різних періодів на етапи на основі аналізу стилістичних змін у його творах;

— проаналізовано особливості засобів виразності, застосованих художником у різні періоди творчості, що виявились у дослідженні проблеми світлотіні, композиційної врівноваженості, побудови простору зображень, трактування форми та матеріальності об’єктів, вдосконалення прийомів у графічних техніках сепії, акварелі, олівцевого рисунку та офорту;

— розглянуто специфіку жанрів у творчості Т. Шевченка з точки зору розв’язання художніх завдань;

— виявлено співвідношення між індивідуальною манерою митця та рисами тогочасної мистецької традиції; визначено ступінь впливу творчості інших художників;

— на основі ґрунтовного порівняння визначено спільні й відмінні риси у композиційному, колористичному й образному підходах Т. Шевченка та П. Соколова;

— проведено порівняння композиційних і пластичних прийомів Т. Шевченка і Рембрандта Харменса ван Рейна, на основі чого виявлено ступінь наслідування й оригінальні індивідуальні риси Шевченкової манери.

Уточнено:

— художньо-стилістичні й тематичні вияви тенденцій академізму, романтизму, реалізму, впливу українського народного та західноєвропейського мистецтва у творах майстра.

Набуло подальшого розвитку:

— дослідження впливу К. Брюллова на творчість Т. Шевченка.

Практичне значення результатів роботи полягає у формуванні цілісного уявлення про творчу еволюцію Т. Шевченка як художника. Результати дослідження можуть використовуватися для подальшого аналізу, атрибуції та систематизації творчої спадщини художника; для вивчення українського мистецтва XIX ст. окремо й у контексті світової історії мистецтва. Наукові результати можуть скласти базу для практичної роботи мистецтвознавців з художньо-стилістичного аналізу творів, використовуватися для навчальних програм з історії українського та світового мистецтва.

Особистий внесок дисертанта полягає у систематизації відомостей про окремі етапи розвитку графічної манери Т. Шевченка, виявленні головних тенденцій та загальних стилістичних засад його образотворчої діяльності. Уперше ґрунтовно проаналізовано численні графічні твори художника. Всі викладені у роботі матеріали й висновки є результатом одноосібного дослідження.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертаційної роботи були оприлюднені на 9 наукових конференціях: Шевченківського міжнародного літературного конгресу (Київ, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2014); Всеукраїнської науково-практичної конференції «Мистецька спадщина Тараса Шевченка. Проблеми і перспективи вивчення» (Київ, НАОМА, 2014); XIV Міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2014); Других і Третіх наукових читань пам'яті академіка П. О. Білецького (Київ, НАОМА, 2014, 2015); Міжнародного круглого столу до 201-ї річниці від дня народження Тараса Шевченка (Київ, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2015); Всеукраїнських наукових конференцій «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства» (Київ, НАОМА, 2015), «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства (до 130-річчя від дня народження Г. Нарбута)» (Київ, НАОМА, 2016), «Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні: традиції і новації мистецтвознавчої діяльності» (Київ, НАОМА, 2017).

Публікації. Результати дослідження оприлюднено у 13 публікаціях, 5 з них увійшли до наукових фахових видань, перелік яких затверджено МОН України (1 з них входить до переліку видань, включених до міжнародної наукометричних баз); 1 публікація у виданні, включеному до міжнародних наукометричних баз, 1 публікація – в іншому мистецтвознавчому виданні та 6 – у збірках матеріалів наукових конференцій.

Структура дисертації обумовлена метою і завданнями дослідження та складається зі вступу, чотирьох розділів і висновків. Обсяг основного тексту складає 195 сторінок. Список використаних джерел містить 247 позицій. Дисертація доповнена додатками: Додаток А. Ілюстрації (170 іл.); Додаток Б. Список публікацій здобувача. Загальний обсяг роботи – 336 сторінок.

Розділ перший
ІСТОРІОГРАФІЯ. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА. МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Стан наукової розробки теми й аналіз попередніх досліджень

Біографії та творчості Т. Шевченка присвячено значну кількість матеріалів різного характеру: це архівні джерела, наукові дослідження, науково-популярні видання, художні тексти і т.д. У масиві цих матеріалів висвітлено багато питань, відтворено контекст епохи, біографічні відомості, осередки творчих контактів митця. До цікавих і корисних джерел відносяться також художні та науково-популярні фільми, що дають інтерпретацію подій життя й ідей творчості Т. Шевченка, дослідження його зв'язків з сучасниками та іншими діячами, подробиці створення художніх й літературних творів. Головна цінність науково-популярних матеріалів у тому, що в них сформоване загальне уявлення про умови творчості митця.

Для дослідження художньої мови у мистецькій творчості Т. Шевченка є кардинально важливим усвідомлення попередньої дослідницької бази, в якій це питання і суміжні з ним (наприклад, тема освіти та впливів з боку художників) вже розглядалися з позицій різних наукових сфер: мистецтвознавства, літературознавства, культурології, філософії, психології. Однак, в мистецтвознавстві творчість майстра залишається недостатньо дослідженою через низку відкритих питань, зокрема, питання мистецтвознавчого аналізу робіт художника.

На різних етапах розроблялись певні підходи до вивчення творчості Т. Шевченка. Чимало дослідників займались проблемою фіксації біографії митця, в тому числі Д. Антонович, П. Білецький, М. Бурачек, П. Говдя, П. Зайцев, О. Новицький та інші. Його життєвий шлях був неспокійним і насиченим, часто в ньому важко встановити точні відомості про події та дати, особливо раннього періоду життя. Тому кожен, хто писав про

Т. Шевченка, тією чи іншою мірою намагався заповнити цю лакуну, що особливо виявилось в дослідженнях початку ХХ ст.

Упродовж ХХ ст. в радянському мистецтвознавстві образ Т. Шевченка і трактування його робіт були глибоко заідеологізовані. Крім того, з двох основних напрямів діяльності – літературної та мистецької – науковці звертались або до однієї, або до іншої. На даний момент постала проблема перегляду як образу Т. Шевченка, що сформувався в науковій та публічній сферах, так і комплексного дослідження всієї творчої спадщини митця. Тому останнім часом робилися спроби міждисциплінарного, синтетичного розгляду всіх творчих проявів Т. Шевченка, як, наприклад, у П. Білецького в «Апостолі України» [16], та на міждисциплінарному рівні – в дослідженні Л. Генералюк «Універсалізм Т. Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва» [49].

До початку ХХ ст., коли активізувалося мистецтвознавче вивчення творчості Т. Шевченка, відноситься ряд важливих праць, зокрема, роботи Д. Антоновича, О. Новицького, О. Сластьона. Саме тоді робляться ґрунтовні спроби впорядкування мистецької спадщини, створення цілісної біографічної оповіді й аналізу художніх особливостей творчості митця.

Авторству О. Новицького, історика мистецтва, який вивчав творчість Т. Шевченка все своє життя, належать книги «Тарас Шевченко як маляр» 1914 р. [133] і «Тарас Шевченко: Українське малярство» 1930 р. [134]. Перша книга присвячена детальному розгляду життєвого шляху Т. Шевченка, в який вплетені твердження дослідника щодо художніх особливостей робіт митця і впливів на нього. У пізнішому виданні «Т. Шевченко» О. Новицький значно скорочує біографічну частину і більше уваги приділяє мистецтвознавчим спостереженням. Автор ставить питання впливів, що їх зазнавав художник протягом життя, і послідовно розглядає різні фактори цього впливу, а також робить узагальнюючі висновки щодо роботи Т. Шевченка в різних жанрах.

О. Новицький визначає роль Карла Брюллова у художньому баченні його учня в період навчання в Академії мистецтв. Головним чином,

твердження дослідника базуються на співставленні ранніх робіт митця з рисами, властивими творчості К. Брюллова, та на відомостях з повісті Т. Шевченка «Художник». Автор приходить до висновку, що, незважаючи на величезний авторитет вчителя, митець відходить від його повного наслідування і виявляє самостійність у виборі історичних національних сюжетів та у проявах свого чутливого, ліричного характеру. Тобто, дослідник проводив порівняння лише змістових, образних аспектів, майже не торкаючись художньо-стилістичних рис робіт.

О. Новицький стверджує, що митцеві був близьким живопис голландської школи, чиє демократичне, камерне, пов'язане з побутом мистецтво було зрозумілим українській свідомості. Тут дослідник торкається важливої проблеми зв'язку робіт Т. Шевченка з досвідом творчості Рембрандта. В даному ключі автор книги проводить паралелі між творчими позиціями цих двох художників з точки зору вибору тем, звернення до неідеальної натури, виконання автопортретів, використання засобів виразності, особливо, світлотіні. Дослідник проводить порівняння не лише світлових ефектів у творах художників, а й їхніх підходів до різних жанрів живопису, зокрема, портретів і міфологічних зображень. Це порівняння творчості Т. Шевченка і Рембрандта підводить нас до різниці художніх підходів митця академічної школи та голландського майстра.

Дослідник пише про Т. Шевченка, як художника «нашого народу», сприймаючи в ньому прояви українського демократичного характеру як найголовнішу рису. Щодо зв'язків з російським мистецьким середовищем, то О. Новицький стверджує, що художник стояв осторонь нього. Автор це пояснює тим, що він потрапив у петербурзьке оточення вже дорослим і таким чином зберіг стійкий зв'язок з українською народною свідомістю [133, с. 34].

Серед загальних трактувань сюжетів робіт і опису побудови зображень мистецтвознавець висловлює деякі цінні спостереження щодо композиційних рішень і засобів виразності, використаних художником. Це ще загальні

аналітичні зауваження, що згодом будуть розроблятися дослідниками, але вони окреслюють вектори підходу до розгляду робіт.

О. Новицький одним з перших приходить до узагальнень щодо творчості Т. Шевченка, щодо характеру його портретів, автопортретів, жанрових і пейзажних робіт. Ці висновки дуже короткі, але підіймають сприйняття спадщини художника з описового рівня до спроби тлумачення її ідейного змісту. Дослідження О. Новицького багато в чому спонукає до подальшого аналізу як конкретних виразних засобів, так і загальної специфіки названих вище жанрів у творчості Т. Шевченка.

Видається цікавим, що у працях дослідників першої третини ХХ ст. присутнє розвінчання авторитету К. Брюллова. Автори, в їх числі ій О. Новицький, і Д. Антонович, досить скептично оцінюють художні якості творів К. Брюллова в плані колоризму, вибору тем, а тому зменшують значення його впливу на Т. Шевченка. Зокрема, Д. Антонович у своєму дослідженні «Шевченко – маляр» стверджує, що К. Брюллов вплинув на учня лише як майстерний рисувальник [12, с. 61].

Також, крім питання впливу вчителя, автор торкається теми приналежності творчості Т. Шевченка до певного стильового контексту. Д. Антонович акцентує увагу на приналежності митця до академізму, звертається до ролі художника в історії мистецтва та визначає місце його творчості в академічному руслі. Однак, в цьому руслі дослідник бачить всю творчість художника, говорячи, що він ніколи не відступав від академічних принципів, і заперечуючи будь-яку еволюцію художнього стилю митця. Тут він розуміє академізм не як школу, а як стиль тієї доби, в межах якої реалізовував свій талант Т. Шевченко, і все розмаїття проявів творчості митця Д. Антонович зводить до цього єдиного впливу епохи.

Таким чином, хоч Д. Антонович і пише про контекст доби, проте нівелює всю складність цієї доби, яка вміщувала неоднозначні соціальні та історичні реалії, а також варіативність художніх підходів, котрі були притаманні художникам середини XIX ст. Це призводить до однобокості

аналізу доробку Т. Шевченка, в якому залишається поза увагою складна взаємодія різних впливів.

Розглядаючи творчу біографію художника, Д. Антонович активно доповнює її обширними відомостями про контекст епохи в Україні і Росії, про різні сфери суспільства, до яких був дотичний Т. Шевченко, як, наприклад, середовище Академії мистецтв та підпорядкованість їй російського мистецтва першої половини XIX ст. Дослідник намагається осмислити умови, що оточували Т. Шевченка, а також якими були його мотивація та цілі в творчості, у такий спосіб вибудовуючи для читача своєрідну модель життя художника «зсередини». Прикметною рисою книги Д. Антоновича є те, що автор бере за основу твердження своїх попередників і, критично осмислюючи їх, з власних позицій, вибудовує свою версію.

При розгляді робіт Т. Шевченка дослідник подає аналітичні коментарі щодо техніки виконання, композиційних рішень чи передачі образів, хоча треба зауважити, що автор виявляє захоплення саме академічними рисами та подеколи дає завищену оцінку майстерності художника, особливо в ранній період творчості.

Розглянута праця – це відтворення біографії, а не просто її опис, що дає цінне підґрунтя для будь-якого подальшого дослідження, а тим паче для розгляду еволюції в художній мові Т. Шевченка. І хоч сконцентрованість уваги Д. Антоновича на академізмі призводить до упередженості в аналізі, однак, привертає увагу до важливості цієї школи в житті художника і спонукає, замість спростування значення школи, до пошуку тенденцій, які в різній мірі поєднувались з нею.

До 1930-х рр. належить дослідження М. Бурачека «Великий народный художник» [27]. В контексті цієї праці можна говорити про ідеологічну заангажованість автора. Однак, на відміну від більш пізніх радянських досліджень, наприклад, від книги П. Говді «Т. Г. Шевченко – художник» [57], це не заважає об’єктивному сприйняттю тексту.

Микола Бурачек – художник, тим ціннішою є для нас його дослідницька студія, оскільки творчий хід думок, образ життя і мотивації митця йому ближчі, ніж теоретикам. Хоча іноді автор проявляє досить суб'єктивне ставлення до деяких питань, зокрема, до освіти в Академії мистецтв, треба визнати загальну правомірність його зауважень щодо цієї теми, особливо, щодо практичної спрямованості підготовки художників та монополії на мистецькі смаки, яку утримувала Академія.

Дослідження М. Бурачека вирізняється аналітичним підходом до біографії Т. Шевченка як художника. За структурою текст побудований у вигляді постановки питань про те, звідки у художника той чи інший досвід, та послідовного розбору фактів, які в певній мірі відповідають на ці питання. Автор не робить революційних тверджень і відкриттів, лише намагається якнайповніше окреслити припущення щодо творчої еволюції митця. Розгорнутих аналізів робіт у цьому дослідженні немає, дослідник обмежується короткими, але влучними оцінками щодо рівня майстерності у виконанні робіт і того, наскільки вони близькі до реалізму.

М. Бурачек коротко розписує контекст тогочасних реалій, що оточували Т. Шевченка – різних сфер російської культури, Академії мистецтв, військової служби. Він згадує художників та діячів культури, котрі могли справити враження на митця: І. Сошенка, В. Штернберга, М. Гоголя, В. Бєлінського, О. Пушкіна. Також автор приділяє увагу особистості К. Брюллова, характеризуючи його як художника, здатного протистояти закостенілій Академії мистецтв, і називаючи науку у нього «порятунком від академічної схоластики». М. Бурачек вбачає у творчості К. Брюллова пріоритет романтизму над класицизмом, «нахил до реалізму» [27, с. 18]. Саме в його майстерні у Т. Шевченка була змога наблизитись до натури, рятуватись від умовної ідеалізації. Шукаючи витоки реалістичних тенденцій у творчості художника, автор дослідження визнає деякий вплив О. Венеціанова, однак відводить головне місце науці у Великого Карла.

У частині тексту, присвяченій рокам заслання Т. Шевченка, М. Бурачек приділяє багато уваги новому контексту складних умов життя, природи далеких степів, грубих і важких військових реалій, культури й побуту місцевого населення. У цій праці ще не вистачає багатьох фактів з біографії Т. Шевченка, оскільки це досить раннє дослідження. Також присутні хибні твердження, які були виправлені пізніше науковцями. Наприклад, автор помилково відносить рисунки «на академічні теми» – «Діоген», «Одіссей на острові Каліпсо», «Самаритянка», «Помираючий гладіатор», «Нарцис» – до періоду навчання в Академії мистецтв [27, с. 16], в той час, як це твори останніх років заслання.

У розповіді про життєвий шлях художника, про його почуття й мотивації, автор дослідження керується фактами або ж зберігає форму припущення, не даючи дослідженню перетворитись на художній твір. Це головне, що відрізняє зазначену працю від книг Д. Антоновича та П. Білецького. В цілому, книга М. Бурачека, незважаючи на відносно невеликий обсяг тексту, дає значний матеріал для розуміння розвитку Т. Шевченка як художника та того мистецького й суспільного контексту, в якому він творив.

У 1960-х рр. відбувся наступний після початку ХХ ст. злет шевченкознавства: тоді пройшло святкування столітнього ювілею від дня смерті Т. Шевченка. Протягом того десятиліття проводились конференції, присвячені спадщині митця, і видавались книги й збірники статей. До цього часу відноситься дослідження наукового співробітника Національного музею Тараса Шевченка Г. Паламарчук «Нескорений Прометей: Творчість Т. Шевченка-художника 1850 – 1857 років» [143]. Ця праця найтісніше дотична до теми цієї дисертації, оскільки ву ній дослідницею проведено аналіз творчого доробку майстра часів заслання.

Авторка розглядає питання атрибуції творів, приділяє увагу умовам створення робіт, архівним джерелам. Книга поділена на розділи, присвячені окремим жанрам творів: пейзажі, портрети, жанрові твори, рисунки на

історичні та міфологічні сюжети, політична сатира, – в яких охарактеризовано загальний характер шевченкових робіт у цих жанрах. Дослідниця проводить короткі аналізи обраних творів, звертаючи особливу увагу на такі важливі для цього дослідження проблеми як зацікавлення художником натурою, використання світла як засобу виразності, особливості зображення простору.

Г. Паламарчук у невеликих, але влучних висловах простежує властиві Т. Шевченкові схеми та прийоми в побудові композицій, застосування різних графічних технік, емоційне трактування образів. Вона проводить паралелі між різними творами митця для виявлення закономірностей, властивих його художньому баченню. Тому це дослідження є дуже цінним для даної дисертації, оскільки в ньому розкривається проблема художньої мови у мистецьких творах майстра років заслання.

Однак, дослідження Г. Паламарчук мало на меті охарактеризувати один цей період, а тому не вибудовує цілісну лінію розвитку мистецької манери Т. Шевченка-художника. Оскільки авторку цікавили у першу чергу питання атрибуції та встановлення подробиць біографії цього періоду, то аналіз художньо-стилістичних якостей творів носить вибірковий характер окремих коротких зауважень.

Дослідження творчого доробку Т. Шевченка довгий час мали досить односторонній характер. Розглядалась його поетична складова з літературознавчих позицій, або ж бралась до уваги лише мистецька біографія, в якій, однак, більше описових, ніж аналітичних тверджень. Такі дослідники як З. Тарахан-Береза і П. Білецький у 1980–1990-х рр. вперше комплексно проаналізували літературну та образотворчу спадщину Т. Шевченка як нерозривні частини цілісної творчості в єдиному контексті його життєвого шляху.

За принципом порівняння двох сфер діяльності митця побудовано дослідження «Шевченко – поет і художник: До проблеми єдності образного мислення» З. Тарахан-Берези [203], наукового співробітника

Шевченківського національного заповідника. Авторка розпочала з того, що простежила долю спадщини Т. Шевченка та історію дослідження єдності двох ліній його творчості. Далі З. Тарахан-Береза зосередилась на кількох притаманних і для поезії, і для мистецтва аспектах: пейзажності й відчутті природи, автопортретності, схожих сюжетах в поезіях та малюнках, самому процесі літературної та образотворчої діяльності, використанні схожих засобів виразності і т. д. Це дослідження носить комплексний міждисциплінарний характер та дає можливість поглянути на Т. Шевченка як на універсальну творчу особистість.

Подібний підхід характерний для книги П. Білецького «Апостол України» [16], в якій біографії митця надано характер художньої оповіді, наповненої емоційними моментами та сюжетними деталями. Така форма допомагає заглибитись у певну модель життя Т. Шевченка (схожим шляхом рухався Д. Антонович). Книга нас посвячує в деталі подій у житті митця, наче ми супроводжуємо його, але з точки зору науковості описані мотивації, реакції та почуття Т. Шевченка є художнім домислом.

Через таку форму тексту незрозуміло, на яких джерелах засновані твердження про факти біографії Т. Шевченка, про те, що він чув, бачив, вивчав. П. Білецький не дав ні посилань на першоджерела, ані пояснень. Проте, велику цінність у цій праці мають мистецтвознавчі аналізи робіт, що розглядають рівень їх технічного виконання, можливі трактування образів і деталей, а також паралелі з українським та світовим мистецтвом. Це проявляється, насамперед, в аналізі творів «Катерина» [16, с. 79–80] та «Притча про блудного сина» [16, с. 230–233].

Різностороння освіченість дослідника виявилась у літературознавчій оцінці поетичних творів Т. Шевченка, поряд з якою йдуть критичні мистецтвознавчі коментарі до його образотворчих робіт. Розгляд цих двох форм творчості митця відбувається паралельно в єдиній канві біографії. П. Білецький зробив спробу порівняння і проведення паралелей у цих двох напрямах діяльності для виявлення рис цілісного мислення майстра.

Дану тему надалі успішно розвинула Л. Генералюк у дисертації «Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва» [49]. Це міждисциплінарне комплексне дослідження літературної та мистецької творчості Т. Шевченка в культурологічному, філософському, психологічному аспектах.

Л. Генералюк вказує на проблему переважання кількості літературознавчих досліджень творчості митця над мистецтвознавчими. З цих позицій авторка звертається до необхідності міждисциплінарного розгляду творчості Т. Шевченка та пропонує власне дослідження на основі паралельного й зв'язного аналізу поетичного і мистецького досвіду як проявів цілісної свідомості. Науковець наголошує на обумовленості специфіки літературної творчості досвідом образотворчої професійної діяльності. Слідом за висловом самого Т. Шевченка, дослідниця називає його поетом-художником, вбачаючи у цьому гармонійний прояв його творчої особистості. Обґрунтовуючи свою теорію нероздільності різних видів діяльності явищем синестезії, Л. Генералюк відкриває для себе і для наступників багате джерело для спостережень, порівнянь та аналітичних висновків.

Аспекти художньої діяльності Т. Шевченка поєднуються з аналізом його поетичної спадщини в усіх розділах книги. Цей розгляд охоплює світогляд митця, починаючи з його індивідуальної картини світу і постановки проблеми про «художню картину світу» – чуттєву, емоційно забарвлену, синестезійну. Крім того, виділено окремо розділ «Взаємодія образотворчого мистецтва і літератури», в якому спочатку розглядаються зображальні прояви в літературі, а потім літературна основа образотворчого доробку. В контексті останнього згадуються роботи на біблійні, міфологічні, літературні сюжети, серії сепій часів заслання, в тому числі «Притча про блудного сина». Аналізуючи їхній зміст, авторка проводить постійні паралелі не лише з літературними джерелами, але й з європейським мистецтвом. Мистецькі

якості цих творів потрапляють у поле уваги не як інструменти художньої виразності, а як складові сюжету.

Л. Генералюк ставить за мету виявити цілісний образ Т. Шевченка, порівнюючи його з ренесансною особистістю, «митцями універсального типу», а також з принципами романтизму. Автор книги говорить про комплексне сприйняття світу Т. Шевченком, про єдність емоційно-чуттєвої та раціональної складових в пізнанні дійсності. Аргументуючи цю головну думку про універсальність, авторка розглядає різні захоплення митця, його участь у наукових заходах та експедиціях, співвідносить його світогляд зі світоглядом різних соціальних середовищ.

«Безумовно, особистість Т. Шевченка є одним з найхарактерніших варіантів “культурного вибуху”, адже його творчість, синкретична за своєю природою, це сплав національних фольклорних і релігійних начал, Біблії, античності, європейського мистецтва різних часів, врешті, новітніх ідеалів століття, збагачених досвідом іноетнічних контекстів (Польща, Росія, Казахстан) разом із набутками науково-пошукових експедицій» [49, с. 60]. Дана цитата передає основну проблематику та цінність цієї праці для дослідження творчості Т. Шевченка, її еволюції, проявів та впливів на неї.

Дослідники, розглядаючи твори Т. Шевченка, часто проводили численні паралелі із західноєвропейським мистецтвом. Оскільки художник був добре знайомий з ним та користувався його здобутками та прийомами, то дослідження таких зв’язків є дуже важливим. Цій темі присвячена ґрунтовна монографія В. Овсійчука «Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури» [137], в якій аналізується творчий і життєвий шлях митця, розглядаються окремі твори зі змістової і формальної точки зору, здійснюється порівняння з творами європейських і російських художників, особливо, французьких романтиків Теодора Жеріко і Ежена Делакруа, фламандців Пітера Пауля Рубенса, Антоніса ван Дейка, голландця Рембрандта Харменса ван Рейна, натхненника академізму Рафаеля Санті, російського портретиста Ореста Кіпренського.

В. Овсійчук провів детальний аналіз манери Т. Шевченка з точки зору академічної школи, класицистичних і романтичних тенденцій. Автор навів спогади сучасників, погляди і вислови європейських художників, у яких простежується зв'язок з баченням Т. Шевченка, зокрема, у великій кількості наводяться вислови Е. Делакруа і О. Енгра на підтвердження аналізу романтичних і класицистичних рис у творах українського художника. Примітною особливістю дослідження є розширення традиційного погляду на впливи у творчості митця: крім звичайних тем впливу Рембрандта та К. Брюллова, В. Овсійчук розглянув, зокрема, можливий досвід вивчення молодим митцем Рубенса, ван Дейка і Мурільйо в Ермітажі. Автор провів інформативні аналізи обраних творів Т. Шевченка, що характеризують його художню манеру і прояви в ній рис класицизму, романтизму і реалізму.

Значний масив досліджень творчості митця залишив В. Яцюк, науковий співробітник Національного музею Тараса Шевченка. У таких виданнях як «Живопис – моя професія» [244], «Малярство і графіка Тараса Шевченка: спостереження, інтерпретації» [245], «Віч-на-віч із Шевченком: іконографія 1838 – 1861 років» [242], автор виклав цінну інформацію щодо історичних подробиць створення робіт, архівних джерел та проблем атрибуції. Зауваження щодо манери виконання зображень дуже поодинокі і використовувалися дослідником на підтвердження його висновків в означених питаннях.

Дослідження творчості Т. Шевченка продовжуються, в них з'являються різні трактування діяльності митця. Зокрема, одним з нещодавніх видань став каталог виставки творів художника в Українському музеї у Нью-Йорку «Тарас Шевченко: поет, художник, ікона» [195] з обширним вступним текстом Г. Грабовича. Цьому автору належать також раніші розвідки більш філософського й літературознавчого характеру: «Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета» [69] та збірник есеїв «Шевченко, якого не знаємо: З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета» [70]. У каталозі дослідник розглядає життєвий і творчий

шлях митця поетапно, намагаючись відтворити історичний, соціальний, культурний контекст тих років, у який вписано творчість Т. Шевченка. Текст починається з короткого огляду історичного тла і надалі, в процесі опису біографії, проводяться опосередковані паралелі з політичними й культурними подіями, надаються короткі відомості про людей та явища, з якими стикався митець.

Здебільшого Г. Грабович розглядає поетичну творчість, що пов'язано з літературознавчою спеціалізацією автора, а також, можливо, з тим, що каталог був виданий для американської діаспори і акцентувалася роль Т. Шевченка як видатного національного діяча. Також каталог містить майже вичерпний візуальний ряд робіт художника, який вже сам по собі, без аналітичного тексту, представляє його як митця, що також може пояснювати пріоритет літературознавчої складової в тексті.

Щодо образотворчого доробку художника автор робить досить обмежені висновки. Наприклад, про роботи 1840-х рр., створені Т. Шевченком у поїздках Україною, Г. Грабович пише, що літературну і художню діяльність розділяють «разючі відмінності», що живопис обмежений соціальними настановами, комерційними потребами і художник виконує картини без зацікавлення, як професіонал. Автору тексту як літературознавцю важко зрозуміти та оцінити характер Т. Шевченка-художника, а також співвіднести його з Т. Шевченка-поетом як проявом тієї самої свідомості.

Більше за інші роботи увагу автора приділено «Живописній Україні» як твору національного ідейного спрямування та роботам часів заслання, в яких Г. Грабович бачить і ідейний опір режиму, і фіксацію життя, і автобіографічність. Таким чином, через багатоплановість особистості Т. Шевченка, завжди залишатимуться можливості суб'єктивного трактування його творчості.

Серед дисертацій, виконаних в Україні і присвячених спадщині Т. Шевченка, в більшості розглядається його літературна творчість. Є

дисертації, дотичні до образу Т. Шевченка як культурного діяча і художника: зокрема, дослідження Т. Чуйко «Інтерпретація образу Тараса Шевченка у живопису та графіці XX століття: культуротворчий аспект» [215], у якій розглядається проблема ставлення до особистості митця та її трактування в культурі протягом різних періодів XX ст. й сучасності. Ця праця дає змогу окреслити, з яких позицій підходили до образу і творів майстра в образотворчій шевченкіані, а не лише в науковій.

Дотичною до теми цієї студії можна вважати дипломну роботу магістра НАОМА М. Крижановської «Впливи та взаємовпливи у творчості Т. Шевченка» [106]. Авторка максимально повно, але коротко фіксує відомості про те, чого міг навчатись Т. Шевченко, що він міг бачити, з ким спілкувався упродовж життя. Окремо дослідниця розглядає західноєвропейські, античні та біблійні мотиви у творчості художника, академічний вплив і авторитет К. Брюллова, зв'язки з петербурзькими художниками. Деякі роботи Т. Шевченко в дипломі просто описуються, однак іноді авторка дає короткі спостереження щодо світлового, композиційного й образного вирішення окремих творів.

Спадщина Т. Шевченка й усі відомості, пов'язані з його життям і творчістю, викладені та систематизовані у багатотомних зібраннях творів [196–200] та довідкових виданнях, таких як «Шевченківський словник» [224; 225]. Це видання містить всі текстові та образотворчі матеріали майстра, детальну інформацію про події життя. Великий масив інформації надає «Шевченківська енциклопедія» [218–223], в якій уміщено статті не лише про літературну творчість майстра, деталі його біографії, дослідників його творчості, але й аналітичні розвідки про окремі образотворчі роботи майстра. Зокрема, В. Яцюк, М. Юр, І. Вериківська, Н. Білоус коротко розглянули у своїх статтях питання атрибуції, умов створення робіт, дали стислі коментарі щодо манери їх виконання, прийомів, якими користувався художник, провели аналогії зі стилістичними напрямами та методами інших художників.

Творчість Т. Шевченка, як окремі її аспекти, так і загальна спрямованість, активно розглядалась у періодиці та невеликих, вузько спрямованих розвідках, наприклад, статтях та есе. Більшість статей розробляють ті самі лінії, що означені в монографіях, додаючи деталі чи представляючи трохи змінені трактування. Серед авторів розвідок про творчість Т. Шевченка, що містять відомості, дотичні до теми цього дослідження, слід назвати окремо І. Айзенштока, Т. Андрущенко, Л. Владича, І. Гінзбурга, Г. Паламарчук, Л. Сак, М. Скибу, О. Сластьона, С. Таранушенка, К. Широцького, М. Юр.

Відомий дослідник української культури К. Широцький опублікував низку статей, присвячених художній творчості Т. Шевченка. Він розглядав теми портретів [230], гравюр [231], ілюстрацій [235] та інших творів митця, характеризуючи роботи за рівнем майстерності та самостійності стилю, даючи деяким зображенням короткі коментарі щодо принципу подачі моделі або сюжету, манери виконання. Дослідник багато уваги приділяє формуванню індивідуального бачення і наслідуванню Т. Шевченком манери або композиційних схем інших художників: Рембрандта, Карла Брюллова, Давида Тенірса, Адріана ван Остаде і т.д. Його критичні огляди творів майстра містять цінні спостереження щодо реалістичних, романтичних та академічних тенденцій, що проявилися у творах майстра.

Темою зв’язків творчості Т. Шевченка з досвідом мистецтва інших художників та інших країн займалася Л. Сак. У статті «Т. Г. Шевченко і західноєвропейська культура» [168] авторка надає важливі відомості про ступінь ознайомленості Т. Шевченка з європейським мистецтвом різних періодів. Зокрема, це стосується вивчення колекції Ермітажу, приватних колекцій, пам’яток античного мистецтва в Академії мистецтв, альбомів із гравюрними копіями творів живопису. Дослідниця розглядає спогади й оцінки, що їх давав митець різним художникам та їхнім творам, еволюцію його захоплень, що, зберігаючи зв’язок з академічними настановами, поступово розширялись, звертаючись до творчості Д. Веласкеса, А. ван

Дейка, Д. Тенірса, Рембрандта та ін. Ця стаття виявляє різнопланову освіченість Т. Шевченка, що проявилась на всіх етапах його творчості, і дає підґрунтя для пошуку проявів цієї обізнаності безпосередньо в художніх творах.

Стаття «Нотатки до проблеми “Тарас Шевченко – пейзажист”» С. Таранушенка [193], який досліджував творчість митця довгий час, містить не лише ґрунтовний художньо-стилістичний аналіз одного з його найвідоміших пейзажів – «Пожежа в степу» – а й значне дослідження художнього бачення Т. Шевченка загалом. Автор, базуючись на згадках та коментарях художника, розглядає його ставлення до проблеми природи і мистецтва, характеру пейзажу, слідування концепції класицизму. Також С. Таранушенко приходить до усвідомлення ролі синестезії в творчості митця, ще не називаючи її окремо рисою шевченкової натури.

Розглянуті вище статті відносяться до 1960-х рр., цікавою особливістю досліджень цього часу є звернення до раннього доакадемічного періоду життя Т. Шевченка, що викликає багато дискусій через брак точних відомостей. У той же час даний період є важливим для розуміння творчості Т. Шевченка, оскільки в ньому закладався базис і початкові знання й погляди художника. На цю основу нашаровувався досвід вільного життя в Петербурзі та навчання в Академії мистецтв. Через те дуже цінними є дослідження, в яких зібрано й осмислено скупі відомості про життя художника в цей час.

Доакадемічний період життя митця висвітлюється або в контексті його загальної біографії, або ж окремо в статтях. Однак, радянські дослідники 1960-х рр. зосереджуються здебільшого на художній освіті Т. Шевченка, здобутій у рисувальних класах Петербурзького товариства заохочення художників, і заперечують можливість більш раннього досвіду рисунку.

Цінний матеріал для розуміння раннього етапу творчості художника містить стаття Л. Владича «До питання про художню освіту Шевченка в доакадемічний період» [37]. Хоч автор і заперечує відомості про те, що Т. Шевченко навчався у Я. Рустема та Й. Лампі, називаючи це «буржуазно-

націоналістичними», нічим не підтвердженими версіями [37, с. 136], але він робить ґрунтовні висновки щодо петербурзького періоду до вступу в Академію мистецтв.

Л. Владич, на основі аналізу рисунків 1835–1837 рр., розглядає засоби виразності, якими починає оволодівати молодий художник, пише про опанування навичками побудови композиції за академічними канонами та вивчення поширеного в ті роки лінійно-контурного рисунку. Автор наголошує на самостійному образному мисленні, що проявилось у незвичних для академізму сюжетах з української історії, звертається до мистецьких джерел, які могли надихнути Т. Шевченка на образні пошуки. Л. Владич приділяє значну увагу портретам художника та їхньому зв'язку з творчістю П. Соколова, акварельну техніку якого молодий митець вивчав.

Необхідно зазначити, що радянські дослідники, зокрема Я. Затенацький та Л. Владич, у статтях про доакадемічний період позиціонують себе як опоненти «буржуазно-націоналістичних» авторів Д. Антоновича, М. Голубця, П. Зайцева. У статтях 1960-х рр. радянські мистецтвознавці, зокрема, Л. Владич засуджують твердження попередників про повну сформованість Т. Шевченка як художника до Академії мистецтв та відкидають факт навчання рисунку у Вільні. Вони пишуть, що гарний рівень підготовки митець ще до вступу в Академію отримав у Товаристві заохочення художників. Наприклад, Я. Затенацький у статті «Шевченко і Петербурзьке товариство заохочування художників» [86] аналізує численні архівні матеріали та свідчення інших дослідників (М. Бурачека, О. Конського) і в такий спосіб підтверджує роль Товариства заохочення художників в освіті Т. Шевченка.

Також ще одним важливим напрямом, до якого звертались автори статей 1960-х рр., зокрема, І. Гінзбург і Я. Затенацький, це питання внеску Академії мистецтв у становлення Т. Шевченка як художника. Дослідники наголошують на ролі К. Брюллова та Академії в освіті молодого митця. В цьому плані радянські мистецтвознавці боролися з «фальшивими

буржуазними теоріями» та «націоналістичними перекрученнями» [53, с. 161], що відділяли розвиток художника від російської культури та применшували роль К. Брюллова й освіти, навіть звинувачуючи академізм у заподіянні шкоди художньому баченню Т. Шевченка. Впливу академізму і Великого Карла присвячена стаття І. Гінзбурга «Шевченко і брюлловська школа» [53], в якій висвітлюється педагогічний метод К. Брюллова та розглядаються учнівські роботи художника, основну увагу звернено на ті риси, що їх він засвоїв від вчителя.

Таким чином, простежується чітка зосередженість дослідників на петербурзькому етапі, пов'язаному з Академією мистецтв і Товариством заохочення художників, в чому виявляється радянська ідеологічна заангажованість поглядів. Проте, важливим аспектом формування митця є і перший художній та взагалі європейський досвід митця у Вільні в 1829–1831 рр. У 1960-их рр. цей досвід був поза увагою, припущення про початок художньої освіти митця саме у Вільні заперечувалися.

1989 року з'являється художньо-документальне есе А. Непокупного «Балтійські зорі Тараса. Литва в житті і творчості Т. Г. Шевченка» [129]. Автор описує період життя митця у Вільні до переїзду в Петербург. Есе поділене на три розділи, в першому з яких дослідник дає послідовний і детальний виклад подій цього періоду. В другому розділі автор аналізує культурні контакти та впливи, яких міг зазнати Т. Шевченко у Вільні, починаючи з літератури й музики і закінчуючи мистецьким досвідом. А. Непокупний розглядає багато чинників: від робіт, які майбутній художник міг бачити, до його можливих вчителів рисунку. Отже, складається певна картина шевченкового кругозору й освіти, сформованих на віленському етапі.

Для даного дослідження особливе значення мають також розвідки, присвячені періоду заслання в житті й творчості Т. Шевченка. Зокрема, Л. Большаков у своїх працях [22–24; 138] розглядав біографічні відомості, умови життя, контакти художника у період 1847–1858 рр. Також питанням

біографічних подробиць, атрибуції творів, знайомств митця присвячені статті І. Айзенштока, Я. Галайчука, М. Гаско, М. Мацапури, С. Раєвський, В. Судак та інші.

Серед наукових статей існує ряд розвідок, у яких тією чи іншою мірою розглядається питання використання Т. Шевченком засобів виразності. До аналізу використання художником світла у його живописних та графічних роботах зверталися Т. Андрущенко у статті «“На пасіці” – передчуття світла і кольору» [8] та М. Скиба у статті «Філософія світла у творчості Т. Шевченка: її композиційне та колористичне витлумачення» [180]. Також Г. Владимирський у статті «Попередник російських живописців-реалістів» [36] розглядав реалістичні засади творчості майстра, аналізуючи підхід до колористичних і світлотіньових завдань, сюжетне наповнення робіт й естетичні погляди митця загалом.

Художник-графік і дослідник творчості Т. Шевченка В. Касіян вивчав здебільшого графічну спадщину майстра [94–97]. Він звертав увагу на технічне виконання офортів, рисувальні вправи, застосування різних графічних технік. Дослідниця М. Юр у статті «Живопис Тараса Шевченка: художньо-стилістичний аналіз» [239] виклала загальні, але інформативні спостереження над технічним виконанням і колористичним вирішенням робіт, психологічним трактуванням образів, проявами тенденцій класицизму, романтизму і реалістичного підходу до натури у творчості митця. Стаття Ю. Майстренко-Вакуленко «Графічна спадщина Тараса Шевченка як чинник мистецької майстерності: погляд на матеріали і техніку виконання» [114] також присвячена технічному виконанню та застосуванню засобів виразності у графічних творах майстра.

Публікація досліджень продовжується, одну з перших ролей у цьому відіграють праці співробітників Національного музею Тараса Шевченка. Вже розглядався доробок В. Яцюка і Г. Паламарчук, які представили наукову діяльність музею. Наразі дослідження співробітників закладу відбуваються у вигляді статей і розвідок в напрямах атрибуції, розгляду архівних матеріалів і

контактів Т. Шевченка з різними діячами, питань експозиційного показу творів митця. Виділяються статті Ю. Шиленко [228; 229], присвячені питанням атрибуції та історії дослідження творів художника.

Загалом, у дослідницькій літературі викладено обширний матеріал, дотичного до теми художньої мови у творчості Т. Шевченка. Науковці розглядали його досвід, вподобання, судження, освіту, впливи на нього, що є базисом для подальших висновків про те, як все це проявилося в образотворчій діяльності. Звісно, існують прогалини у відомостях, не встановлені остаточно факти, але попри все вони дозволяють робити досить ґрунтовні припущення.

Наразі у науковій літературі є недостатньо висвітленим питання цілісної еволюції художньої манери митця, індивідуальних рис цієї манери, проявів різностильових тенденцій, що сформували специфічну мистецьку мову його творів. Надалі стоїть проблема безпосереднього аналізу робіт художника з урахуванням всіх вище перерахованих чинників, аналізу, що має показати неоднозначність і розвиток мистецького бачення й майстерності Т. Шевченка.

1.2. Джерельна база та методологія дослідження

Джерельну базу дослідження складають виконані Т. Шевченком твори графіки та живопису з фондів Національного музею Тараса Шевченка, оскільки це найбільше зібрання творів художника всіх періодів його творчості (у тому числі всіх знакових творів), що дає змогу цілісно простежити розвиток художньої манери митця.

Проведено аналіз рисунків з альбомів Т. Шевченка, що зберігаються у фонді № 1 Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України: альбом 1840–1844 рр. (№106), альбом 1845 р. (№ 107), альбом 1848–1850 рр. (№ 109). Використано твори митця з фондів Національного художнього музею України, Дніпропетровського художнього музею, Нижньогородського

державного художнього музею у Нижньому Новгороді та Державного Російського музею у Санкт-Петербурзі. Вивчення оригіналів робіт художника дало змогу ґрунтовно дослідити його художню мову та образотворчий інструментарій.

Для порівняння використовуються також твори російських і західноєвропейських художників з колекцій Державного Ермітажу (Санкт-Петербург), Державний музей образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна (Москва), Державної Третьяковської галереї (Москва), Державного Російського музею (Санкт-Петербург), Галереї старих майстрів (Дрезден), Рейксмузеуму (Амстердам), Королівського музею витончених мистецтв (Антверпен), Музею Конде (Шантійї) та Музею герцога Антона Ульріха (Брауншвейг).

До джерельної бази входять наукові видання, публікації та розвідки дослідників, присвячені життю і творчості Т. Шевченка, літературні твори, спогади та щоденник художника, спогади й листи його сучасників. Опрацювання наукових джерел сформувало уявлення про життєвий і творчий контекст, культурні контакти, особливості творчості митця, а розробки попередніх дослідників стали підґрунтям для нових спостережень і висновків. Літературні джерела, які залишили майстер і його сучасники, дали безцінний матеріал для розуміння епохи, біографії, творчої позиції та психології художника.

У процесі аналізу розглянутої джерельної бази використовувався комплексний ряд методів дослідження для якомога повнішого уявлення про особливості художньої творчості Т. Шевченка. Використано наступні методи:

- історико-культурологічний метод – для аналізу історичного і культурного контексту, в якому проходила діяльність художника;

- біографічний метод – для дослідження життєвого шляху як контексту створення образотворчих робіт майстра, впливу умов життя на характер його творчості;

- метод іконографічного аналізу – для дослідження сюжетної та образної складової художньої творчості Т. Шевченка;

- метод художньо-стилістичного аналізу творів мистецтва – для визначення особливостей мистецької манери Т. Шевченка, застосування ним засобів виразності;

- метод порівняльного аналізу творів мистецтва – для визначення індивідуального художнього бачення майстра, простеження змін у його манері протягом різних періодів творчості, специфічного підходу до різних художніх жанрів і технік;

- метод систематизації, що дозволив виявити окремі етапи розвитку творчості художника і закономірності її стилістичних рис за жанрами і техніками;

- системний підхід, що дав змогу поглянути на творчість Т. Шевченка як на цілісну лінію безперервного розвитку. Цей метод використано для узагальнення уявлень про творчу еволюцію художника, прояви різних тенденцій і значення його доробку в контексті історії мистецтва.

Обрані методи дали змогу комплексно розглянути мистецькі твори Т. Шевченка, простежити їх стилістичні особливості й цілісну лінію розвитку його художньої манери протягом творчості.

Висновки до першого розділу

Життєвий шлях і спадщина Т. Шевченка були значною мірою досліджені у науковій літературі. Ґрунтовно відтворено біографічні відомості, проведено атрибуцію робіт, розглянуто культурні зв’язки та впливи, зроблено спроби провести паралелі між літературною і мистецькою творчістю, частково проведено аналізи знакових творів. Зокрема, поступове дослідження і доповнення деталями життєвого шляху митця представлене працями Д. Антоновича, М. Бурачека, П. Зайцева, Г. Паламарчук, П. Білецького, В. Яцюка, А. Непокупного.

Питанням атрибуції творів Т. Шевченка займались В. Яцюк, В. Касіян, Г. Паламарчук та інші. З. Тарахан-Береза, П. Білецький і Л. Генералюк показали нерозривність літературної і мистецької творчості, провівши порівняння і паралелі. Дослідженням художнього досвіду, що його міг отримати Т. Шевченко, займалися П. Білецький, І. Гінзбург, Я. Затенацький, Л. Владич. Такі автори як Л. Сак і В. Овсійчук зосередились на проведенні паралелей між творчістю художника та західноєвропейським мистецтвом, у той час як П. Білецький виклав спостереження щодо її зв'язків з народною творчістю. Цінні спроби художньо-стилістичного аналізу творів Т. Шевченка подано у розвідках П. Білецького, Г. Владимирського, Л. Владича, Г. Паламарчук, М. Скиби, З. Тарахан-Берези, С. Таранушенка, К. Широцького, М. Юр та інших.

Аналіз попередніх досліджень показав, що творчість Т. Шевченка потребує подальшого розгляду зі стилістичної точки зору, оскільки тема мистецьких особливостей творів митця, специфіка його манери та її розвиток протягом життя не є достатньо розкритою. Для досягнення цієї мети представлене дисертаційне дослідження базується на методах мистецтвознавчого аналізу й узагальнення, а основним джерелом для студії послугували фонди оригінальних робіт Т. Шевченка.

Розділ другий
РУХ ХУДОЖНИКА ДО ВЛАСНОЇ МАНЕРИ: РАННЯ ТВОРЧІСТЬ Т. ШЕВЧЕНКА (1814–1847)

2.1. Доакадемічний період життя Т. Шевченка та перший художній досвід (1814–1838)

Короткий огляд раннього періоду життя Тараса Шевченка, його навчання та становлення як художника є необхідним для розуміння всієї його творчої еволюції митця та її особливостей на різних етапах. У ранньому періоді творчості містяться витоки його художнього бачення. В цей час Т. Шевченко отримує знання та навички, що надалі складуть основу для подальшого шліфування майстерності в роки заслання та після нього, накопичує візуальний досвід, що його він використовуватиме впродовж життя. В цьому контексті слід звернути увагу на знакові твори зазначеного періоду та спробувати вибудувати ці твори в єдину лінію творчих пошуків молодого митця.

Ранній період творчості – це час закладення підвалин світобачення Т. Шевченка. Адже молоді роки найсприятливіші для всотування інформації, тому вони й сформували великий архів пам’яті, яким користувався майстер у сповнені обмежень роки заслання. 1830–1840-ві рр. – період найбагатшого візуального досвіду. Впродовж нього відбувався процес становлення від незрілих художніх спроб до самостійного та більш впевненого виконання творів. У цей час художник ще працював у різних видах мистецтва, хоча в пізній період зосередиться лише на графіці.

Питання досвіду, здобутого Т. Шевченком у дитячі роки, розглядалось багатьма дослідниками і пов’язане здебільшого з узагальненими висновками та гіпотезами. Безперечно, найбільш раннім вагомим впливом був український побут та природа, враження, що були «в крові» художника і супроводжували його з перших моментів життя. З дитинства митець виніс

близькість до народного мистецтва, до мислення народних майстрів. І хоч найбільше це виявилось в його поезії, але й у мистецьких творах також. Зокрема – в схемах побудови зображення, в підході до трактування сюжетів, у певній символіці й навіть сакральності деяких тем (наприклад, «Селянська родина» (1843, іл. 2.27)). Яскравими прикладами всіх цих рис є серії «Живописна Україна» (1844, іл. 2.33–2.38) та «Притча про блудного сина» (1856–1857, іл. 3.116–3.122), в яких, за наявності інших художніх впливів, художник зберігає природній зв'язок із народною традицією.

В середині 1840-х рр. на цей підсвідомий фундамент народної культури накладатимуться враження від поїздок теренами України: ознайомлення з її архітектурними, археологічними пам'ятками, спілкування з селянами та прогресивними поміщиками. Тоді він вже поглядом не дитини, а художника й розвиненої освіченої людини заново подивиться на природу України, побут, на типажі земляків і, певно, – на українське мистецтво. Відчуття рідного середовища буде супроводжувати Т. Шевченка з дитинства до смерті.

Крім згаданого Т. Шевченко виніс з дитинства та юності й інший духовний досвід. По-перше, в ці роки почало закладатись саме коріння його життєвої і творчої філософії, формувались перші зародки гуманістичного світобачення. Відомо, що тоді він тією чи іншою мірою ознайомився з творчістю Г. Сковороди, І. Котляревського, читав Псалтир.

По-друге, в майбутнього художника з'являється перший естетичний досвід. Крім власне українського народного мистецтва у вигляді вишиванок, ікон, орнаментів, характерних кольорів, пісень тощо, він знайомився з так званими кушбушками (альбомами рисунків і гравюр) та лубками, копіював орнаменти. Хоч малий хлопець ще не міг критично ставитись до цих творів, але вони виконували найголовнішу функцію: вражали його уяву й підживлювали потяг до мистецтва, а також виховували смак.

На період юності припадає знайомство з лубками – народними картинками, що являли персонажів чи прості сценки і часто

супроводжувались підписами. Т. Шевченко бачив лубкові зображення притчі про блудного сина, «Віку людського», героїв війни 1812 р., що їх хлопець за можливості збирав і копіював [16, с. 19]: наприклад, зображення «казака Платова», про яке залишилась його згадка [197, с. 193].

Життя з паном у Вільні у 1829–1832 рр. було важливим етапом у формуванні поглядів Т. Шевченка, незважаючи на применшення ролі цього періоду радянськими дослідниками. У художника не було змоги здійснити пансіонерську подорож Європою, проте з європейським мистецтвом він був ознайомлений іншими шляхами. Сюди відноситься і знайомство з життям Вільна, зовсім відмінного від реалій українського селянського та панського побуту. Місто, хоча й знаходилось у володінні Російської імперії, все ж було ближчим до європейської, зокрема, польської культури.

Знайомство майбутнього художника з європейським мистецтвом починається вже з Остробрамської мадонни – пізньоренесансної пам’ятки мистецтва. Згадка самого митця про цей твір в листі часів заслання [198, с. 121] є безперечним свідченням того, що вона закарбувалась у його пам’яті. Також есе А. Непокупного «Балтійські зорі Тараса» опосередковано наводить на гіпотезу про те, що художник міг бачити ілюстрації-літографії, випущені Віленським університетом чи в Москві [129, с. 232].

Тема навчання молодого митця у професора рисунку Яна Рустема (1762–1835) у Вільні досі є дискусійною. Цілком доречно зауважив М. Бурачек, «в грудні 1829 р. Шевченко ще копіює лубки, а в 1830 р. в тому ж Вільно дає вже справжній художній твір» [27, с. 10–11], маючи на увазі рисунок «Жіноча голівка» (1830, НМТШ, Г-275, іл. 2.1). Отже, в цей рік мали відбутись якісь зовсім нові зрушення в досвіді майбутнього художника, і тому навчання у Я. Рустема виглядає цілком вірогідним. А. Непокупний через низку архівних зіставлень підводить нас до правомірності цієї гіпотези, хоча радянські дослідники здебільшого відкидали її.

Підтвердженням цієї версії є вислів Т. Шевченка про метод Я. Рустема: «…казав колись учням своїм старий Рустем, професор рисування при

колишньому Віленському університеті: “Шість років рисуй і шість місяців малюй і будеш майстром”. І я вважаю пораду його вельми ґрунтовною» [198, с. 88–89]. Якщо цей принцип класицистичного мистецтва звучить в часи заслання так впевнено, то він є частиною творчої позиції майстра в цілому і багато мовить про авторитет школи в його художньому баченні. Отже, існує припущення, що молодий митець почав вивчення класичного рисунку у Вільні, про що свідчить рисунок жіночої голівки.

Я. Рустем був визнаним вчителем рисунку, який наслідував принципи художника-класициста професора Франциска Смуглевича (1745–1807), і прогрес Т. Шевченка в рисунку свідчить на користь припущення про вплив віленського професора. Контакт з художником Йоганом Батістом Лампі (1751–1830), австрійським художником-портретистом, є ще менш доведеним, ніж з Я. Рустемом, але цілком вірогідним.

Далі зв’язок митця з художнім життям стає все насиченішим у зв’язку з переїздом до Петербурга 1832 року. До отримання свободи і вступу до Академії мистецтв проходить шість років, протягом яких відбувається також набуття художнього досвіду. Спочатку юнак потрапляє до майстерні цехового майстра, маляра В. Ширяєва, де виконує оформлювальні роботи, здебільшого, арабески й орнаментальні композиції. «Шевченко міг дечому навчитися, особливо орнаментації – геометричній, рослинній; крім того, він повинен був малювати й голови і цілі фігури амурів, богинь і муз, виконуючи все це в псевдокласичному стилі, який тоді панував» [27, с. 12].

Відомо, що в цій майстерні Т. Шевченко міг ознайомитись з гравюрними копіями європейських полотен. У В. Ширяєва він міг бачити естампи з картин Рафаеля, Одрана, Пуссена і Вольпата, чув поезії О. Пушкіна та В. Жуковського, міг побачити шеститомну енциклопедію античного світу абата Бертелемі «Подорож Анахарсіса молодшого» [155, с. 50].

Паралельно майбутній художник знайомиться зі скульптурами Літнього саду. Після зустрічі з І. Сошенком, який починає його навчати основам анатомії та рисунку, він контактує з художнім осередком

Петербурзької Академії мистецтв – знайомиться з її студентами, наприклад, А. Мокрицьким і пізніше В. Штернбергом, професорами К. Брюлловим та О. Венеціановим, з культурними діячами, зокрема, поетом В. Жуковським.

У цей час митець копіює гравюри та рисує з гіпсів. Товариство заохочення художників надає допомогу Т. Шевченкові і він відвідує рисувальні класи. Тут майбутній художник виконує перші багатофігурні композиції. Він зображує сюжети з національної історії, адже тепер він міг відтворити те, що запам'ятав з дитинства, що бентежило його дитячу уяву.

Рисунки показують, що молодий митець опановує принципи зображення фігур: знайомиться з пропорціями, відпрацьовує ракурси та рухи, розташування фігур у просторі відносно одна одної та предметів. Це найкраще простежується в «Козацькому бенкеті» (1838, НМТШ, Г-902, іл. 2.2), де презентовано значну кількість постатей у різноманітних поворотах і позах – пасивно, або в русі й певній дії. Наприклад, чоловік, який галасує, піднявши руки з кухлем, та інший, який рукою затуляє йому рота; дві пари чоловіків, які шепочуться; чоловік на стільці в складному розвороті тощо. Важливу функцію виконує стіл у правій частині кімнати, оскільки художник мав змогу відпрацювати тут просторове розташування фігур навколо нього: один за одним, сидячи, стоячи фронтально чи по діагоналі збоку. Манера рисунку тут лінійна, без тональних градацій. Світлотінь означена не так моделюванням об'єму, як подачею кількох фігур у контражурі, завдяки чому освітлення вибудовує глибину простору. Це ескізна робота, їй природно властива недопрацьованість, тому інтер'єр ледь означений і дає лише враження від місця дійства. Головну увагу сконцентровано на фігурах, що цілком відповідає навчальному призначенню малюнка, про яке йшлося вище.

В цей же час Т. Шевченко створює портрети в техніці акварелі. На них необхідно зупинитись детальніше для послідовного розуміння еволюції митця як портретиста, оскільки цей жанр посідав значне місце в його творчості.

В акварельному портреті XIX ст. склалися традиційні принципи у репрезентації образу і побудові композиції. Портретовані зображувались презентабельно: у спокійному стані, елегантно позуючими, з акцентом на очах і погляді, аксесуарах. Кадрування поясного або поколінного обрізу достатньо наближало глядача до моделі, щоб сприйняти характер, але й давало змогу роздивитись детальне зображення атрибутів зображеної людини (одягу, прикрас). Зовсім легкий нахил чи розворот фігури або голови додавали зображенню потенційної динаміки.

Портрети Т. Шевченка відповідали цій прийнятій схемі, однак вони й вирізнялися нюансами образності та виконання. Художник зображував своїх моделей більш розслабленими й психологічно відкритими, у простих позах без світського позування, що одразу помітно в портретах А. Лагоди (1839, НМТШ, Г-787, іл. 2.3), Є. Гребінки (1837, НМТШ, Г-823, іл. 2.4), М. Ісаєва (1850, НМТШ, Г-762, іл. 3.70). Т. Шевченка мало цікавили аксесуари та вбрання як атрибути статусу, скоріше – як художні акценти. «Він передавав характер парадного, домашнього чи національного одягу, але не виписував із натуралістичною точністю гаптування, прикраси, мережива – вбрання було для нього більше плямою в колористичній побудові, ніж важливим атрибутом моделі. Тому його портрети виглядають більш просто й відкрито поряд з елегантними, аристократичними портретами П. Соколова чи О. Брюллова» [58, с. 39].

Також бачення митця вирізняється тональним підходом до колориту акварелей. Акварелям Т. Шевченка не властивий активний хроматичний колорит, вони мають скоріше графічний характер, ніж живописний. Тони зближені в цілісну спокійну гаму, здебільшого немає насичених, декоративних акцентів, колорит визначають тонкі співвідношення теплих і холодних тонів. «Завдяки цим нюансам Т. Шевченко при обмеженій гамі створював відчуття складного колориту» [58, с. 39].

У 1830–1840-х рр. художник в опануванні техніки акварелі черпав досвід від різних митців. Великий вплив на нього справила творчість Петра

Соколова, що підтверджується власним свідченням [155, с. 205]. Мистецьке бачення основоположника російського акварельного портрету виявилось близьким Т. Шевченкові: у П. Соколова колорит делікатніший, він використовував спокійні поєднання світлих холодних і теплих тонів, в яких виділяв одну або дві плями насиченого кольору, що кольоровими співвідношеннями задають звучання колориту, задіював білий простір аркуша.

Т. Шевченко до навчання в Академії вивчав роботи П. Соколова, переймав його техніку й прийоми. Схожі риси загалом можна визначити таким чином:

- у підході до моделі (передано спокійний, пасивний стан з акцентом на погляді, присутнє стримане елегантне позування);
- у побудові зображення (погрудний чи поясний обріз, невелика динаміка в розвороті фігури й нахилі голови, вільне трактування краю зображення, що розчиняється у розмивах півпрозорого кольору, які створюють середовище навколо фігури);
- у характері використання акварельної техніки.

Цікаві результати надав Л. Владичу порівняльний аналіз портрету Є. Гребінки (1837, НМТШ, Г-823, іл. 2.4) авторства Т. Шевченка та портрету І. Аксакова роботи П. Соколова (іл. 2.5). Для порівняння було обрано, за висловом Владича, один з найхарактерніших і найкращих портретів російського майстра періоду розквіту його творчості [37, с. 143] та один з найвдаліших ранніх акварельних портретів українського митця: результати порівняння визначені вже відбірністю матеріалу.

Дослідник точно виявив спільні риси, які безперечно пов’язують вже зрілого майстра портрету та молодого художника, який вивчав його твори. Владич зробив аналіз мистецьких прийомів, що свідчать про певний рівень майстерності Т. Шевченка. Зокрема, важливою є манера зображення обличчя, котра поєднує в собі теплий загальний тон та холодні тіні й відблиски. Також не менш важливим у володінні складною технікою

акварелі є використання замість білил білого тла паперу як виразної складової зображення. Це потребує точності і тонкого відчуття акварельної техніки, зокрема, розведеності пігменту та поводження пензля. Цим прийомом користувалися всі видатні акварелісти – і молодому художнику він добре вдався.

У контексті дослідження художньої еволюції Т. Шевченка суттєво важливим є аналіз відмінностей між баченням Т. Шевченка і П. Соколова. Вони стосуються не лише різниці рівня майстерності у володінні аквареллю і відтворенні фігури між художником-початківцем і досвідченим майстром, але й нюансів у трактуванні образів, компонуванні зображення.

Відмінності помітні вже при порівнянні портретів Гребінки та Аксакова. Гребінка зображений більш імпозантним, як франт, але при тому певна недбалість в одязі надає простоти і деякої незграбності. В той час як Аксаков показаний бездоганно вдягненим (від ґудзиків жилета до манжетів) та підтягнутим, хоч і сидить в невимушеній позі. Це питання підходу Т. Шевченка до деталей і до сприйняття через них образу в цілому. П. Соколов подає модель досить вільно й розкуто, в звичній для неї позі й обстановці, іноді у повсякденному вбранні. Але портретований незмінно акуратно одягнений і представлений, наче не може дозволити собі виглядати занадто розслаблено. У шевченкових портретах, навіть коли модель в парадному вбранні, трактування образу вільніше, що особливо помітно в чоловічих портретах. Молодий митець, який лише знайомився з життям російської столиці, не був зацікавлений у бездоганній світській подачі моделі, яка здебільшого була близькою знайомою людиною. В подальшому, коли український художник влився в мистецькі кола Петербургу і спілкувався з людьми різних занять і прошарків, він зберіг певну свободу й простоту, що надавала йому особливого шарму. М. Юр називає розкутість шевченкових портретів романтичною тенденцією: «Завдяки техніці багатошарового живопису і його розмаїтим вальорам митець передавав настрій та душевний стан портретованих, образи яких відповідали новим

тенденціям у мистецтві, пов’язаним з романтизмом, що проявився у «розкутій» позі та ракурсі фігури, глибокому погляді, спрямованому в далечінь, певному пафосі» [239, с. 87].

Якщо розглядати трактування образів двома художниками, то простежується їхня схильність до передачі певних настроїв. П. Соколов передає індивідуальність, схоплює властивий вираз обличчя, природну позу. Деякі образи трохи замріяні, з легкою усмішкою, вони ясні й позитивні, особливо, жіночі. Наявне бажання показати і спокійну зовнішню радість, і ледь виявлений внутрішній світ, в який ми не вриваємось (наприклад, портрети С. Урусової (1827), І. Полетики (1820-і), Ю. Соколової (1827)). Є значний ряд портретів з глибшим індивідуальним психологічним трактуванням, коли внутрішній світ моделі активніше взаємодіє з глядачем (портрети А. Муравйової (1825), В. Жуковського (1820-і), П. Віардо-Гарсіа (1844), Є. Хитрово (1837)).

У Т. Шевченка моделі не такі усміхнені, не такі позитивно виявлені і не такі глибокі психологічно. Образи більш замріяні, з ніжним поглядом, легкі посмішки присутні лише в деяких жіночих портретах. Тому іноді кажуть про ненавмисну автопортретність, що більшою чи меншою мірою проявляється в кожному образі, який ми створюємо. Митець вкладав частину свого характеру в портрети – і з образної точки зору, і з технічної.

Т. Шевченко «пильно вивчав і старанно наслідував композиційні прийоми П. Соколова, його акварельну техніку і процес роботи над портретами» [37, с. 142]. Цей досвід сприяв розвитку майстерності у володінні аквареллю, проте в плані наслідування манери виконання портретів є ряд відмінностей між цими художниками.

У портретах П. Соколова виконання обличчя схоже на мініатюру, і Т. Шевченко перейняв цей метод [37, с. 143]. Портретам російського митця притаманні ретельно виписані деталі, такі як волосся й одяг, все пророблено прискіпливо й уважно, але не натуралістично. «Навіть коли художник працює великими площинами в зображенні одягу, загальна картина портрета

не набуває вільної узагальненості, а зберігає акуратну цілісну випрацюваність» [58, с. 40].

У Т. Шевченка помітна менша прискіпливість до деталей. Обличчя й очі випрацювані ретельно й делікатно, але всі інші елементи наче виліплені умовними площинами. Навіть коли ці плями виконані дрібними мазками, вони помірно й різноманітно узагальнені, аби не порушувати органічну цілісність образу. Манера їх виконання не контрастує з проробленістю обличчя, а делікатно обрамляє його; різниця в деталізації впадає в очі і привертає увагу саме до обличчя.

«Недопрацьованість по краю зображення, в напрямку від обличчя у Т. Шевченка має зовсім інший характер, ніж умовність, що зустрічається у П. Соколова: у портретах старшого майстра зображення розчиняється по краю, але м'яко, зберігаючи цілісність» [58, с. 40]. А молодий митець вільніше пророблює край зображення: в деяких портретах продовжуються лише графічні контури чи ламані мазки, що простежується, наприклад, в портреті дівчини з собакою (1838, НМТШ, Г-885, іл. 2.6). Шевченкові портрети не окреслені охайною формою, яка у П. Соколова формувала м'яку «хмарку». Зображення розвивається від виписаного обличчя й наче природно розчиняється. Характер портретів стає незамкненим і грубішим, але має певну свободу.

Також кольорове вирішення портретів двох митців має різний характер. Досвідченість і чутливість колористичного підходу П. Соколова виявилась у тому, що він використовував акцентовані плями насичених кольорів. Наприклад, в портреті О. Орлової (1829, іл. 2.7) він виділив коштовне каміння, виконане ультрамарином,і пляму шалі, складно написану блакитною фарбою, лазур'ю і церулеумом, підкресливши цим блакитні очі жінки і наклавши холодні рефлекси на обличчя, що посилило звучання рум'янцю. У портреті князя П. Вяземського (1830-і, іл. 2.8) червона і синя плями посилюють виразність очей і послаблюють холодно-теплий контраст

між ними й волоссям. Художник використав кольорові співвідношення для більш виразного і складного зображення моделі.

«Т. Шевченко ж, навпаки, підходив до кольорового вирішення стримано, як графік за натурою. Його приваблювали зближені кольори, поєднання яких базувалось на нюансах, наприклад, блакитний та зеленуватий, синій та коричневий, різні відтінки сірого кольору» [58, с. 40]. Живописність трактування хроматичних контрастів і активні перегукування кольорів не були йому властиві, аналіз його живописних творів і згадки самого художника це підтверджують. За колористичним мисленням митець був схильний до зближеної гами кількох приглушених споріднених кольорів, в якій багатство звучання забезпечувалося не поліхромністю, а тонким відношенням тональних градацій. Це сповна виявилось у ранніх портретах і потім стало основою виконання більшості акварелей часів заслання.

Окремої уваги в аналізі загальної тепло-холодної гами портретів потребує колористичне виконання обличчя, оскільки це найскладніша частина зображення: художник має передати об’ємну форму, переконливе відчуття живого тіла, виразність очей і рис обличчя. Портрети Т. Шевченка показують різні підходи до вирішення цього художнього завдання.

Портрети Є. Гребінки (1837, НМТШ, Г-823, іл. 2.4) та А. Лагоди (1839, НМТШ, Г-787, іл. 2.3) демонструють найбільш реалістичне і тонке виконання обличчя, оскільки воно моделюється складними, майже злитими переходами вохристих, умбристих, кадмієвих і сірих півтонів, які складають цілісний природний тон шкіри. В інших портретах, де митець використовував у зображенні обличчя один синій або коричневий колір, модель сприймається більш декоративно і неприродно. Такими є, зокрема, портрети невідомої жінки у коричневому вбранні (1845, НМТШ, Г-711) та М. Катеринич (1846, НМТШ, Г-719).

У ранні роки Т. Шевченко вже надає активну роль манері виконання тла, що потім яскраво виявиться в портретах олівцем і сепією 1850-х рр. Зокрема, в ранніх портретах акварелю художник намагається збагатити

колорит і вибудувати складне хроматичне оточення для моделі за рахунок поєднання теплих і холодних тонів у тлі. Також таке складне тло підкреслює звучання необхідних тонів у зображенні обличчя. Прикладом цього є портрет невідомого (1837–1838, НМТШ, Г-278. іл. 2.9), в якому майстерне й свіже написання обличчя відтінене тлом, виконаним легкими білилами і півпрозорим тоном паленої умбри. Через симультанний контраст [93, с. 53] білила сприймаються холоднішими, перегукуються з холодними тінями на обличчі, а коричнева складова тла підкреслює теплу характеристику частин обличчя, на які падає світло. Завдяки такому ефекту тон шкіри виглядає більш природнім, а сірі тони не заважають чистоті його звучання.

Це перегукування кольорів і контраст теплого й холодного оточують нейтральну сіру пляму одягу, яка додає зображенню статичності і заспокоює око глядача. Крім цього, зображення доповнено білими акцентами рукавичок, оздоблення одягу і розбавленим сірим внизу, котрі на контрасті з жовтою спинкою стільця виглядають холоднішими.

Портрети Т. Шевченка є важливою складовою його доробку, через те необхідно простежити зміни художнього бачення від ранніх акварельних та олійних портретів кінця 1830-х – 1840-х рр. до портретів аквареллю та сепією років заслання і графічних портретів 1859–1860 рр.

2.2. Творчість Т. Шевченка періоду навчання в Петербурзькій Академії мистецтв (1838–1843)

1838 року митець звільняється від кріпацтва зусиллями І. Сошенка, К. Брюллова, О. Венеціанова, В. Жуковського. У 1839–1845 рр. він живе в столиці, поринає в її культурне життя, навчається в Академії мистецтв, відвідує Ермітаж, виставки, театри, літературні вечори. У цей час закладається великий пласт особистісного виховання, а також починається формування Т. Шевченка як професійного художника.

Петербург дав митцеві свободу, сприяв вихованню нових форм мислення, утвердив відчуття гідності, яку колишній кріпак із важким і сумним життєвим досвідом сприйняв гостріше, ніж всі освічені люди, в колі яких спілкувався. Він став по-іншому вдягатись, поводитись і оцінювати все, розвинув смак. Звісно, це не було різким стрибком, і варто пам'ятати, що цей новий образ життя накладався на подорож до Вільна, на перший досвід навчання рисунку у художника Я. Рустема.

Того ж 1838 року Т. Шевченко вступає до Петербурзької Академії мистецтв і починається період вже систематичного, ґрунтовного, активного навчання. У цьому мистецькому закладі, як і в інших, сповідували концепцію академізму, що базувалася на засадах класицистичного мистецтва, на беззаперечному авторитеті античних зразків і майстрів європейського класицизму.

У цей час митець засвоює та шліфує техніку рисунку, виконує копії, натурні замальовки, композиції. Також здобуття візуального досвіду відбувається в кількох важливих напрямах: впливу творчості та педагогічних принципів К. Брюллова, ознайомлення з європейським мистецтвом, засвоєння міцної академічної бази, роботи з натурою.

Т. Шевченко не мав можливості подорожувати Європою, дослідити збірки і пам'ятки, зануритись в її мистецький контекст, однак він був добре ознайомлений з європейським мистецтвом. У період навчання в Академії він активно відвідує петербурзькі зібрання творів мистецтва, де сприймає та осмислює досвід європейського живопису, що буде проявлятись упродовж всієї творчості в ремінісценціях прийомів західних майстрів: композиційних, світлотіньових рішеннях, мотивах, схемах.

Ермітаж завжди був величезним джерелом досвіду для художників. Т. Шевченко слухав лекції К. Брюллова в експозиції Ермітажу, сповнені критичними оцінками й відгуками. Художник відшліфовував здатність критично осмислювати досвід визначних європейських авторів. Зі спогадів Аполлона Мокрицького відомо, що учні К. Брюллова й самі відвідували

експозицію й дискутували: «Скоро прийшов Шевченко, і ми відправились до Ермітажу. З великою користю розмовляли ми в цьому святилищі, і в цей раз більше, ніж коли-небудь, побачив я достоїнства в речах першокласних майстрів. Вандік, Рубенс, Веласкес, Гвідо, Аннібал Карраччі та інші, Пуссен, Ван дер Меєр, Рейсдаль, Поль Поттер и Клод Лоррен стали для мене зрозумілішими...» [73, с. 146]. Як учень Академії художник також відвідує виставки та приватні колекції, частково відкриті для публічного перегляду.

Значним джерелом для ознайомлення були альбоми гравюр, що містили копії з творів європейських майстрів. Вони продавалися в букіністичних магазинах і були доступні в Академії мистецтв. Згадки про ці альбоми часто з'являються в «Щоденнику» Т. Шевченка та у повісті «Художник». Можливо, досвід цих альбомів вплинув на ставлення митця до графіки й, особливо, репродукційної, на вибір свого покликання наприкінці життя. У щоденнику він писав: «З усіх витончених мистецтв мені тепер найбільше подобається гравюра... Бути гарним гравером означає поширювати прекрасне та повчальне в суспільстві, поширювати світло істини... Скільки прекрасніших творів, доступних лише заможним, коптилося б в темних галереях без чудотворного різця!..» [227, с. 54].

Академізм створив базу, на якій митець почував себе впевнено. При вирішенні будь-якого сюжету у його розпорядженні був арсенал відібраних і відпрацьованих досвідом поколінь академістів засобів: образних мотивів і прийомів виконання. Він із задоволенням користувався набутими вміннями в компонуванні сцени, зображенні оголеного тіла, передачі жестів.

Навчання в Академії мистецтв – це період засвоєння технічних навичок академічного мистецтва (зображення тіла, пластичної світлотіні, чітка побудова композиції) та обов'язкового звернення до образів і сюжетів, що вважались прийнятними: міфологічні, релігійні теми, певною мірою пейзаж та історичний жанр. У центрі уваги були Стародавні Греція та Рим.

В Академії мистецтв художник активно долучається до вивчення античності: копіювання так званих антиків і загалом ознайомлення з

культурою Давньої Греції й Риму. Він відвідував скульптурні класи, де малював з гіпсових відливів, копіював гравюри, що зображували пам'ятки античної скульптури, наприклад, Геркулеса Фарнезького. У такий спосіб митець засвоював особливий пієтет до зображення оголеного тіла, що проявлятиметься протягом всієї творчості.

Т. Шевченко упродовж життя в письмових згадках і літературних творах демонструє широку обізнаність з античним мистецтвом і міфологією. Проводячи порівняння й даючи оцінки він згадує твори Скопаса, Фідія, пише про Лаокоона, Аполлона Бельведерського, Венеру Мілоську, Антіноя. В повісті «Художник» він пише: «Бувало, і я помилуюся Бельведерським торсом, та не втерплю і сяду малювати. Чудовий, зразковий твір давньої скульптури! Недарма сліпий Мікель-Анжело навпомацки захоплювався цим куском відпочиваючого Геркулеса. І дивно. Дехто пан Герсеванов у своїх дорожніх враженнях так художницьки вірно оцінює педантичний твір Мікель-Анжело «Страшний суд», фрески божественного Рафаеля та численні інші знамениті витвори скульптури й живопису, а в торсі Бельведерському бачить лише шматок мармуру, нічого більше. Дивно!» [155, с. 77–81].

Якщо в часи навчання в Академії мистецтв античні теми мало займають увагу художника, він формально слідує античним канонам краси, але звертається до інших, національних образів, то в часи заслання в роботах впевнено з'являтимуться античні сюжети, а в щоденнику зустрічаються згадки про міфологічних і літературних персонажів античності.

Також важливо, що період навчання – це час практики, коли Т. Шевченко випробовує все: живопис, рисунок, гравюру. Надалі, наприкінці заслання, в якому йому були доступні лише графічні засоби, художник визначиться з графікою як покликанням. Однак на всіх етапах творчості він слідує за своїм графічним мисленням, яке проявлялось і в живописних творах. Митець не був за натурою колористом, він або користувався чіткими декоративними плямами кольору (як в ранніх недосвідчених академічних роботах), або надавав перевагу тональному колориту.

Під час навчання Т. Шевченко виконує численні штудії та конкурсні роботи. Це супроводжує постійний контроль за технічним виконанням і підбором сюжетів з боку вчителя, Карла Брюллова, чий авторитет завжди залишався беззаперечним. К. Брюллов вплинув на учня сильніше як педагог, ніж своєю творчістю, оскільки після навчання в Академії художник поступово відходив від наслідування манери вчителя.

За спогадами Мокрицького, іншого учня К. Брюллова, майстер серйозно ставився до наставляння молодих художників, постійно передивлявся роботи учнів і контролював сам процес виконання, виправляв помилки, супроводжуючи це поясненнями [73, с. 136–138]. Педагогічний метод К. Брюллова базувався на безмежній любові до учнів. Незважаючи на непросту вдачу він став блискучим вчителем. Він турбувався не лише про художню освіту підопічних, а й вимагав від них всебічного розвитку, зокрема, освоєння художньої та наукової літератури. Мокрицький згадував: «письменники, яких він рекомендує тому, хто вивчає мистецтво: Овідій, Гомер, Данте, Священне письмо, Гіббона і ще фізіологію» [73, с. 107]. Т. Шевченко в повісті «Художник», як і Мокрицький у своєму щоденнику, згадує про захоплення К. Брюллова Вальтером Скоттом, яке він передавав своїм підопічним [155, с. 164]. Також вчитель здійснював з учнями походи в театр та проводив довгі бесіди про мистецтво й долю художника. За висловом І. Гінзбурга, учні К. Брюллова проходили у нього своєрідний «університет» [53, с. 166].

Як вже згадувалось, К. Брюллов проводив для учнів лекції в Ермітажі, обговорюючи виставлені твори великих майстрів, висловлюючи власні думки й коментуючи прийоми художників. Як писав Т. Шевченко в повісті «Художник»: «Нерідко випадало мені бувати в Ермітажі разом з К. Брюлловим. Це були блискучі лекції теорії живопису. І кожного разу лекція закінчувалася Теньєром і зокрема його «Казармою» (іл. 2.10). Перед цією картиною надовго, бувало, він зупинявся і після захопленого, сердечного панегірика знаменитому фламандцю говорив: – Для цієї одної

картини можна приїхати з Америки. Те саме можна тепер сказати про його «Розп'яття» (іл. 2.11) і особливо про голову ридаючої Марії Магдалини» [155, с. 59–61]. Слова авторитетного вчителя щодо живопису Давида Тенірса Молодшого мали справити сильне враження на учнів і вплинути на їхнє художнє бачення. Можливо, саме К. Брюллов ініціював захоплення Т. Шевченка голландцями й, зосібно, Рембрандтом.

Учні були допущені в майстерню К. Брюллова увесь час, звідси постійна присутність в полі їхнього зору взірців у вигляді робіт вчителя. Твори К. Брюллова, що викликали захоплення всіх сучасників, і Т. Шевченка в тому числі, часто були на очах у процесі їх створення – тобто молодий художник міг спостерігати за «кухнею» Великого Карла. Зокрема, з повісті «Художник» відомо, що він спостерігав за створенням «Облоги Пскова польським королем Стефаном Баторієм у 1581 році» (1839–1843, іл. 2.12).

У живописі молодого митця, на якому лежав відбиток і академізму, і романтизму, проявлялися риси впливу К. Брюллова, зокрема, велика роль виразного червоного кольору, неприродно посилені рефлекси, характер трактування і типовість жіночих образів.

Т. Шевченко був також добре знайомий з акварельною творчістю К. Брюллова. До навчання в Академії мистецтв молодий митець вивчав і переймав риси манери П. Соколова. Однак під час навчання він створював копії акварелей та олійних картин вчителя, що на короткий період наклало відбиток на його власну манеру в акварелі.

К. Брюллов в акварелі залишався живописцем та колористом, йому притаманне так би мовити «картинне» мислення, якому властиве суцільне заповнення аркуша зображенням майже без використання чистого тла паперу, значна деталізація, різноманіття кольорових співвідношень, провідна роль соковитого рідкого мазка. Сюжетні акварелі Т. Шевченка 1839–1843 рр. позначені сильним впливом манери К. Брюллова, проте в акварельних портретах він менше проявився, хіба що в рідкісній активній поліхромії і картинному вирішенні (портрет художника-баталіста О. Коцебу (1843,

НМТШ, Г-897, іл. 2.13). Цей етап тривав недовго – індивідуальні композиційні й тональні пошуки українського митця швидко звільнили його манеру від наслідування творчості Великого Карла.

У 1839–1840 рр. Т. Шевченко виконував копії творів К. Брюллова, зокрема, акварелей «Перерване побачення» (1839–1840, НМТШ, Г-801, іл. 2.14) та «Сон бабусі й онучки» (1839–1840, НМТШ, Г-800, іл. 2.15). У цих копіях найголовніше те, що учень Академії демонструє акварельну майстерність. Зробити копію з олійної картини чи з рисунка легше завдання, оскільки акварельна техніка відома вибагливістю. І беручи до уваги те, що це 1839–1840 рр., тобто перший-другий рік навчання, то учень К. Брюллова показав значну старанність і здібності.

Дані копії мають суто брюлловські риси: композиційну насиченість, делікатне й об'ємне світлотіньове моделювання, роботу з основними кольорами (блискучий, красивий синій, переливи червоного, жовтий та зелений, що їх доповнюють), які своїми чистими, яскравими акцентами будують і об'єднують композицію. Основні кольори подано у значній кількості й звучними плямами: в оточенні приглушених блакитних, зеленуватих, жовтуватих відтінків вони створюють дуже різноманітний і насичений колорит.

Ці риси учень методично перемальовував з оригіналів вчителя. Тут природно з'являється питання, що Т. Шевченко засвоїв з цієї практики і використовував у самостійних акварелях, а що в його баченні не прижилося. Відповідь являють роботи наступних років, зокрема, «Циганка, що ворожить українській дівчині» (1841, НМТШ, Г-824, іл. 2.16).

«Циганка» – академічна робота в побутовому жанрі. Побутовий жанр не відповідав принципам академічного мистецтва, але його цінність усвідомлювалась багатьма художниками, наприклад, самим К. Брюлловим [168, с. 12]. Український митець, для якого схильність до побутових сюжетів була органічною, втілював їх протягом років навчання в Академії. Однак, ці

його жанрові твори були побудовані на класицистичних принципах і ще слабо відповідали жанровій специфіці.

В «Циганці» видно більш брюлловський підхід до акварелі, ніж у ранніх портретах. Характерна для попередніх шевченкових робіт приглушена й темна гама змінюється світлими основними кольорами (блакитний, червоний, жовтий, зелений). Хоча схильність до теплих коричнюватих тонів у поєднанні з блакиттю залишилась.

Т. Шевченко ніколи не був активним колористом, він користувався найпростішими кольорами, майже пастельно градуюючи їхні відтінки, уникаючи виразних плям чи контрастів. У цьому підхід художника повністю відповідав поглядам академістів.

В розглядуваній роботі починають проявлятись певні романтичні риси: в сучасному сюжеті з життя конкретного народу; в натяку на драматичність долі дівчини; в національному костюмі; в контрасті молодості та старості, святкового вбрання та лахміть. Значний вплив К. Брюллова проявився в образності цієї акварелі, в типажах персонажів. Хоча тут відчувається, що у Т. Шевченка лишилась сильна пам’ять про український жіночий ідеал чорнобрової дівчини з карими очима. Ця україночка трохи ближче до характерного живого національного типу, ніж до «італійок» К. Брюллова. А ось типаж ворожки створений в руслі колоритних образів літніх жінок К. Брюллова в жанрових сценках.

Сильні класицистичні риси цієї роботи проявляються в академічному компонуванні, трактуванні фігур, статичності, умовності дії. Класичний прийом трактування центру композиції у з’єднанні рук має багато аналогій у світовому мистецтві, наприклад, «Динарій кесаря» (1516, іл. 2.17) Тиціана. Це наче театральна застигла постановка: дівчина й дитина на спині циганки дивляться на глядача. Однак, треба зауважити, що це не брюлловська риса. Якщо розглядати жанрові роботи Великого Карла, то видно, що він намагався представити сцену, наче глядач не має до неї стосунку, він спостерігає, але не присутній. У К. Брюллова дівчина б похилила голову до

ворожки і сцена стала б замкненою й відстороненою. А молодий митець вводить безпосередній контакт із глядачем.

Форма плавно круглиться (що було властиво роботам К. Брюллова). Обережне й делікатне застосування м'якої, моделюючої, неконтрастної світлотіні є цілком класицистичною рисою. Передача світла як повноправної складової у виразному строї зображення ще не цікавить художника. Світло розсіяне, воно хоч і слідує логіці, але ще не цілісне. Питання світла, таке важливе для еволюції художнього бачення Т. Шевченка, в ранній період ще не стоїть. В академічні роки митець працює зі світлотінню дуже делікатно, наче не наважуючись розглядати її як активний ресурс виразності. Він починає користуватись її перевагами лише в пізніших портретах.

Лінію, що демонструє вплив К. Брюллова, можна продовжити такими роботами як «Одаліска» (1840, НМТШ, Г-297, іл. 2.18), «Жінка в ліжку» (1839-40, НМТШ, Г-757, іл. 2.19), «Марія» (1840, НМТШ, Г-221, іл. 2.20). На етапі навчання в Академії митець проявляв в акварелях зацікавленість східними екзотичними мотивами, зокрема, в роботі «В гаремі» (1843, НМТШ, Г-393, іл. 2.21), натхненої безперечно роботами К. Брюллова на цю тематику. До орієнтальної лінії можна віднести й «Одаліску», хоча вона радше є зображенням натурниці в східному антуражі.

Орієнтальні мотиви й взагалі тема жіночності в творчості Т. Шевченка мають романтичне спрямування. В «Одалісці» принцип демонстрації фігури – відвернутої, зі спини – з одного боку ховає від нас образ, з іншого задає певний емоційний стан.

«Одаліска» несе в собі значний вплив творчості К. Брюллова, але тут проявляються й особливості підходу молодого митця, особливо, в застосуванні кольору. Центром композиції є спина натурниці, ілюзорно промодельована світлотінню та теплими й холодними переходами бежевого кольору. Цю пляму супроводжує близька їй за тональністю пляма зеленуватих відтінків халату, що огортає стегна й ноги натурниці, та біле простирадло на подушках під нею. Оточення ж, на контрасті з цим світлим

блідим центром, насичене декоративними сполученнями яскравих кольорів: червоного, зеленого і жовтого.

Центральна частина представляє роботу Т. Шевченка не з кольоровими відношеннями, а з тональністю. В ній художник використовує властиві своєму художньому баченню плавні градації тону та нюанси зближених відтінків. Ця лінія простежується ще з акварельних портретів доакадемічного періоду. В той час як декоративне, яскраве оточення з насиченими і контрастними кольорами представляє вже лінію впливу К. Брюллова.

Також до властивих саме українському художнику рис, котрі виявились у цій роботі, відноситься трактування плям. На відміну від копій з робіт Великого Карла (живописця за мисленням), тут митець навіть яскраві насичені плями передає тональними градаціями, що наближаються до прозорого вибілення кольору. В роботах К. Брюллова найсвітліший тон плями насичений і передає предметний колір, тобто художник працює лише із затемненням кольору в тіні. У Т. Шевченка навпаки найтемніше місце в тіні в багатьох випадках і передає нам сам предметний колір, а далі йде поступове його висвітлення до стану прозорого вибілення. Він не дає насичених кольором плям, наче наближається до принципу лише світлого і темного моделювання в графіці.

Тонке володіння акварельною технікою особливо проявляється в моделюванні оголеного тіла одаліски. Плавні тональні переходи, незатертість шару фарби, поєднання тонкого моделювання тіла та деяких складок драпувань з локальними, вільно накладеними плямами – все це говорить нам про важливе призначення цієї роботи, штудії, де митець вправляється у володінні технікою й демонструє свої досягнення.

В академічний період у Т. Шевченка з’являються прояви романтизму в портретній творчості, що пішла в бік від класицистичної брюлловської школи. Цю лінію започатковує «Автопортрет» (1840, НМТШ, Ж-104, іл. 2.22). «Хоча в основу живописного методу К. Брюллова покладено принципи класицизму, Шевченко, не відмежовуючись від них, прагнув

віднайти нові пластичні засоби для вираження романтичного світовідчуття й естетичного ідеалу» [218, с. 107].

У цьому автопортреті художник показаний оплічно, на нейтральному тлі, в складному ракурсі з активним поворотом голови, з глибокими тінями на обличчі. В класичній традиції фігура повинна бути показана більш презентабельно, а обличчя в портреті мало бути освітлене згори і більш прямо, і не давати сильних тіней (що видно, наприклад, в портретах К. Брюллова). Ця традиція ще з Відродження була обов'язковою, згідно зі специфікою жанру – для якомога презентабельнішої подачі моделі.

У романтичній традиції, зверненій до внутрішнього світу людини, проявляється зацікавленість лише в обличчі, деталі фону й одягу не відіграють великої ролі. Також з'являється динаміка, що додає драматичності, наприклад, в повороті фігури. Світло й тінь стали засобами емоційного накалу зображення, передачі хвилювання, атрибутом живої енергії моделі. І тут на обличчі Т. Шевченка привертають увагу густі оксамитові тіні, що підкреслюють емоційне наповнення – душевний стан зі стриманим, замисленим виразом. «За допомогою кольорового контрасту, посиленого освітленням у портреті, художник відтворив психологічний стан романтичної одухотвореності» [218, с. 93]. Очі дивляться на глядача з глибокої тіні, і той може зазирнути в глибокий та інтимний світ настрою і думок митця. Художник допускає глядача до себе. Це абсолютно не академічний підхід, оскільки в ньому багато індивідуальності й емоційності.

У митця й надалі можна побачити схильність до такого трактування світла, особливо, в чоловічих портретах. У них м'яка, але глибока тінь по відношенню до світла займає більш значне місце. Так художник надавав особливого виразу очам – вони наче в ліричній і дуже інтимній димці.

На початку 1840-х рр. Т. Шевченко створив ряд ілюстрацій до літературних творів, серед яких «Знахар» (1841, НМТШ, Г-392, іл. 2.23), «Католицький чернець» (1841, НМТШ, Г-1541), «Король Лір» (1843, НМТШ, Г-799, іл. 2.24). Вони демонструють нам одну лінію сюжетної побудови:

образи наче репрезентовані нам; дія обмежується ходою; головний герой (рідше герої) показаний відособлено від оточення. Таку відчуженість можна спостерігати в акварелі «Циганка, що ворожить українській дівчині» і далі вона проявлятиметься в роботах на античну тематику часів заслання. Частково перераховані риси будуть властиві й аркушам серії «Притча про блудного сина» (1856–1857).

До часу навчання в Академії відноситься одна з найвідоміших та дискусійних картин художника – «Катерина» (1842, НМТШ, Ж-100, іл. 2.25). Цей складний твір знаходиться між жанровою й алегоричною формою. Картина була створена до подорожей Україною і була натхнена не безпосереднім матеріалом, а скоріше спогадами і загальною спрямованістю поезії Т. Шевченка, звідси її ідеалізована образність.

У цьому полотні закладено класичну схему центральної жіночої фігури – Мадонни, Венери. Ця схема використовувалась в релігійних та алегоричних картинах дуже широко. Найочевидніше згадати Рафаеля Санті, твори якого Т. Шевченко копіював з гравюр Джованні Вольпато XVIII ст. і яким захоплювався, за словами Л. Сак [168, с. 8–9]. На схожість з картиною «Сікстинська мадонна» (1513–1514, іл. 2.26) вказує П. Білецький, хоч і лише в постановці ніг, а не в загальному принципі побудови [16, с. 80].

При цьому художник не зупиняється на використанні класичної схеми. Здебільшого в європейському живопису композиція є досить простою – простір неглибокий, план один або два (власне головна постать та фігури персонажів). В цій картині ми маємо складну композиційну побудову. Додаткові персонажі не рівноправні, а розділені планами і положенням; є багато деталей, розподілених по першому, другому й третьому планах; є ще просторовий хід вглибину з вітряком і перспективою пейзажу.

Картина романтична за змістом, за сучасним контекстом, за емоційним трактуванням сцени й учасників, за специфікою національного костюму та побуту. Але при тому вона дуже символічна, театрально умовна. Хоч Т. Шевченко і намагався наблизитись до характерності типажу в самій

дівчині, в селянині та офіцері, та ці образи вийшли збірні й ідеалізовані. Хоча, можливо це й не суперечило задуму автора, якщо прийняти припущення про символічний, більш універсальний зміст картини. «Катерина» є поєднанням академічного підходу до образів та романтичних рис, і їх в ній набагато більше, ніж проявів реалізму.

В своєму аналізі цієї картини П. Білецький проводить паралель з алегоричними картинами «Козаків-Мамаїв» (іл. 3.103) і пише взагалі про спорідненість з народними картинками. Те, що фігури в композиції не пов’язані між собою мізансценою, дослідник списує на алегоричний характер зображення і не вважає за недолік [16, с. 79]. Справді, фігури по відношенню одна до одної й деякою мірою до простору є відокремленими, наче нам представлені окремі образи та окремі епізоди оповіді.

П. Білецький робить висновок, що «Катерина» споріднена з народними картинами своєю алегоричністю, з академізмом побудовою і живописним виконанням, і при тому її вирізняє психологізм образів. Однак картина не належить до конкретного виду зображення, а скоріше стоїть між різними видами. Трактування цієї картини є початком тієї глибоко індивідуальної мистецької та, в певному плані, філософської лінії в творчості Т. Шевченка, яка потім продовжиться «Притчею про блудного сина». Це лінія неоднозначна за змістом і значенням, непроста за художнім виконанням.

2.3. Формування полістилізму: подорожі Т. Шевченка Україною та їхній вплив на творчість періоду 1843–1847 років

1843 року митець з Петербурга їде до України. Маючи багаж закладеної школи, він потрапляє в інше середовище, де творить у новому оточенні, з нової натури, звертається до нових сюжетів. Тому в даний період подорожей Україною та повернень до Петербурга ці два джерела його творчої позиції вступають у суперечність і намагаються якось злитись. Звідси низка робіт, котрі поєднують в собі одночасно абстраговані принципи

класичного мистецтва і новий матеріал сучасного народного життя. У цей час твори художника є цікавою сумішшю класицистичних прийомів, романтичних рішень, елементів народної творчості та реалістичних мотивів.

В Україні образність у творах Т. Шевченка стала зовсім іншою: м'якшою, цілісніше. Якщо порівняти «Катерину», написану в Академії, та «Селянську родину» (1843, НМТШ, Ж-109, іл. 2.27), то різниця помітна одразу. У подорожах рідною землею він наче скинув з себе холодність і манірність, знайшов комфортність та простоту. З'являється інша манера живопису з плавним, м'яким моделюванням, приглушеним і затишним світлом. Живописна манера митця ніби заспокоїлася, стала ближчою до західноєвропейського жанрового живопису, до голландців, ніж до дзвінкого, блискучого російського живопису XIX ст.

«Катерина» – така виписана, рафінована, з перебільшеними кольоровими рефлексами, з ненатуральним мотивом розвіяних стрічок, з театральною умовною побудовою не може претендувати хоча б на тінь реалістичності. Реалізм у ній вбачають мистецтвознавці, зокрема, П. Говдя [57, с. 14], але вони мають на увазі не стилістичну побудову, а лише зміст.

Проілюструвати зміну в художній манері можна на складках одягу, котрі в «Селянській родині» стають плавними і справляють природніше враження. Це вже не класицистично прописані контрастні, чіткі, наче конструктивно побудовані складки драпувань, а одяг з товстого, життєво правдивого матеріалу.

Картини «Селянська родина» та «На пасіці», незважаючи на експериментальні світлові ефекти другої, вже об'єднані єдиною атмосферою, якої ще не було в «Катерині», атмосферою затишку та м'якості.

В картині «Селянська родина» очевидно використано класичний західноєвропейський мотив Святого сімейства, де зображені батьки, вся увага котрих звернена до дитини. Настрій просякнутий ніжністю та радістю. Для прикладу можна згадати картини Рафаеля «Святе сімейство Каніджіані» (1507) чи «Святе сімейство під пальмою» (1506), а ще ймовірніше полотно

«Святе сімейство» (1645, іл. 2.28) Рембрандта, з яким художник міг ознайомитися в Ермітажі, оскільки рембрандтівське представлення персонажів як звичайної родини ближче до жанрового трактування сцени Т. Шевченком. За схемою взаємовідносин персонажів «Селянська родина» схожа на «Святе сімейство» Е. Мурільйо (1665, іл. 2.29), яке митець знав і навіть копіював у пізніші роки в Ермітажі.

Ця родина нагадує мотив сакрального мистецтва про Святе сімейство не лише композиційним вирішенням, але й тією атмосферою святості, спокою та любові, якою художник наповнює картину. Нема сумнівів, що надихався він сакральним звучанням святих образів і лірично переніс їх на прояви гармонії в житті української сім'ї, дух якої поважав. У цій сакральності є також зв'язок з традицією українського народного мистецтва.

Однак, мотив Святого сімейства у художника, за усієї схожості на західноєвропейські картини, трактований виключно у жанровому ключі без атрибутів божественного світу, як сцена з сучасного життя селянства. Якщо у Рембрандта це був чітко названий євангельський сюжет, і хоча б присутність янголів сповіщала про божественну суть сцени, то Т. Шевченко шукає святість у звичайній українській родині. Нічого абстрагованого, крім схеми, натхненної знайомством зі світовим мистецтвом. Художник використовує класичний арсенал, але осмислює його як доступний засіб для передачі того, що його цікавить. У картині зображені вже не абстрактні образи, а правдиві неідеалізовані типажі з життя: повну українську жіночку, замисленого вусатого чоловіка з працьовитими грубими руками, дитинку з наївно простягненою ручкою, старця в плащі.

Варто зауважити, що це не просто побутова ситуація. Митець підіймається над конкретною сценою, навіть над типовою сценою і виводить універсальний символ сім'ї й любові, наче узагальнене втілення найкращого в родинних стосунках. Він створює типи кожного учасника з передачею характерного, властивого йому стану – жінка турботлива, чоловік серйозний і замислений, дитина безтурботна й радісна, відсторонений і пасивний

старець. Це наче природній гармонійний стан, так, як має бути. Крім того, в картині є й інша універсальна тема – мотив трьох віків: дитинство, зрілість і старість. Цей мотив також добре відомий в європейському мистецтві. Отже, Т. Шевченко був схильний символічно поглиблювати свої сюжети, вводячи натяки на певні універсальні категорії.

«Катерина» була символічною, наповненою знаками, перевантаженою смислами. В «Селянській родині» художник очищає своє бачення: бере реальний, побутовий сюжет і робить з нього замасковану алегорію, без символіки, атрибутів, натяків, деталей. Все просто – глибинний смисл втілено в самому звичайному сюжеті.

Використання світла як засобу виразності митець почав в автопортреті 1840 р., а в портретах середини 1840-х рр. ця лінія продовжується на повну силу. В портретах він шукав, «приміряв» світло до обличчя, накладаючи різні відблиски й тіні: то повністю затінить праву частину обличчя і освітить ліву, як в портреті Олександра Лук'яновича (1845, НМТШ, Г-89, іл. 2.30); то покладе м'яке світло на верхню половину обличчя, а нижня буде в напівтіні, що можна бачити в портретах Йосипа Рудзинського (1845, НМТШ, Ж-377, іл. 2.31) та Миколи Куліша (1845, НМТШ, Ж-90, іл. 2.32).

Шевченкові портрети ідеалізовані, але не в бік класичної краси та безпристрасного виразу. Його ідеалізація відноситься до ліричного піднесеного образу, це «ідеал настрою», в якому яскрава індивідуальність передається головним чином зображенням очей. В портретах митець є романтиком. Він передає не репрезентативність, а інтимність, настрій, характер, думку. Портрети зроблені за однією схемою, але це портрети-індивідуальності, бо кожному приділена окрема увага і окреме почуття. Жіночі портрети мають відмінний від чоловічих характер: світлотінь трактована більш класично та рівномірно, образи показані більш відкрито для глядача.

Олійні портрети 1840-х рр. є кардинально важливими для розуміння Т. Шевченка як портретиста, оскільки саме їх досвід складатиме базис для

портретів олівцем та сепією років заслання більшою мірою, ніж естетика акварельних портретів.

Під час поїздок Україною дослідження художником виразності світлових ефектів проявилось вже сильно в графіці. Найвиразніші та найбільш цілісні в плані світлової побудови графічні роботи митець створить протягом 1850-х рр., однак підвалини цього закладені в середині 1840-х рр.

Світло він використовує дуже буквально, починаючи з «Живописної України». Це серія офортів, а така техніка не була у пошані в Академії. Т. Шевченко в процесі освоєння техніки, мав звертатись до інших першоджерел, основним з яких став Рембрандт, відомий використанням ефектів світлотіні. За висловом П. Білецького, «техніки офорта Шевченко вчився на творах великого голландського майстра, за що товариші прозвали його “російським Рембрандтом”» [16, с. 103].

У Т. Шевченка світло чітко відіграє певну роль і для цього має конкретну форму – стає наче сценічним прожектором. Воно активно працює в композиції і будує ідейний центр, дуже очевидно вихоплюючи ключові моменти (постаті, групи або цезури). Його роль конструктивна й у композиції, й у змісті робіт.

У «Живописній Україні» діє єдиний принцип чергування м’яких насичених тіней та світла, однак у кожному аркуші власна світлова побудова. Наприклад, в «Старостах» (1844, НМТШ, Г-376, іл. 2.33), завдяки театрально побудованій композиції зображення є ясним, конструктивним та однозначно прочитується, оскільки світло виділяє в сцені вузлові моменти. Ефекти, створювані освітленням, є головними засобами виразності. В офорті «Старости» використано дуже декоративний прийом контражуру та різкого бокового освітлення. Фігуру нареченого силуетно виділено в центрі, вона тримає на собі всю композицію, в той час як постаті навколо освітлені збоку, з різко окресленою світлотінню на обличчі та в складках одягу, і поступово відходять у густу тінь. З одного боку, таке освітлення, разом з неквапливими рухами персонажів, створює для нас атмосферу деякої сакральності й

інтимності показаного дійства. З іншого боку, в настрої, що передає цей аркуш, є натяк на драматичність; зокрема, саме так трактує сцену П. Білецький: це не ідилічна сцена, над нареченими завжди висить небезпека немилості пана або солдатчини [16, с. 104].

В «Дарах в Чигирині» (1844, НМТШ, Г-394, іл. 2.34) роль світла гіперболізовано очевидна: воно наче роз'яснює, веде погляд глядача. В центрі затіненої кімнати яскравим концентрованим променем з вікна освітлено дари та послів – перший і найголовніший вузол, у якому полягає весь смисл сцени. Це сама зав'язка сюжету, його дієвий центр. Другим світлим акцентом є показана на задньому плані приймальня гетьмана, де очікують на його аудієнцію. Дана частина показує обставини сюжету і його розвиток. У цьому – принцип наочності народного мистецтва: глядача ведуть, пояснюючи дію.

Цей прийом, коли є два світлових простори: простір сцени на передньому плані, на яку падає промінь, та хід в глибину, в якому є власне джерело яскравого світла, а між ними все занурене в м'яку напівтінь, – він запозичений із західноєвропейського мистецтва, зокрема застосовувався у голландському живописі. Таке рішення гарно працює на побудову простору і Т. Шевченко буде використовувати його й надалі, прикладом чого є аркуш «У шинку» (1857, НМТШ, Г-884, іл. 3.117) «Притчі про блудного сина».

Полістилізм манери митця проявився не лише в окремих зображеннях серії, але й у межах серії загалом. Частина робіт несе риси романтизму – вони є й у жанрових творах, і в пейзажах. Художник вводить у них настрій, занурення сцени в певний стан: очікування й урочистості.

В «Дарах в Чигирині» художник безперечно знайшов романтичне натхнення не лише в моменті історії своєї землі, але й в мотивах екзотики: посли із Заходу та Сходу, момент багатих дарів, – це повністю в дусі романтизму. «Старости» – інший бік романтичних тенденцій: національна сучасність, урочистий момент таїнства, виразне контрастне освітлення. «Судня рада» (1844, НМТШ, Г-375, іл. 2.35) має реалістичніші тенденції.

Романтичним є пейзаж з Видубицьким монастирем, а аркуш «У Києві» (1844, НМТШ, Г-307, іл. 2.36) містить реалістичні мотиви повсякденного життя.

Офорт «Видубицький монастир» (1844, НМТШ, Г-914, іл. 2.37) зображує стару церкву, але не як пам'ятку архітектури, не як символ одного з найдавніших монастирів Києва, а як образ минулої слави столиці [16, с. 104]. Тут виявився не репрезентаційний, а романтичний підхід художника. І це дуже цікаво, оскільки стосується всього значення «Живописної України», що його намагався донести до глядачів Т. Шевченко: він романтизує Україну. Романтизує її історичну й духовну пам'ять, як у зображенні монастиря та «Дарів в Чигирині». Романтизує її природу й буденне життя, як в офорті «У Києві». Захоплюється її патріархальними звичаями та духом, романтизує природну спадкоємність традицій в аркушах «Судня рада» та «Старости». І нарешті, в аркуші «Казка» (1844, НМТШ, Г-908, іл. 2.38) митець хвацько й з гордістю, завдяки своїй глибоко українській натурі, представляє таку характерну рису народу, як фольклорне мислення, сповнене гумору.

Хоча в кожному аркуші серії виявились різні риси й використано різні прийоми, їх об'єднує єдина спрямованість. Художник ретельно продумав не лише сюжети, але й способи їх подачі таким чином, щоб все працювало на створення багатогранного і сильного враження у глядача.

У 1845–1846 рр., після випуску з Академії, Т. Шевченко подорожує Україною і створює замальовки для Археографічної комісії, завдяки яким відпрацьовує рисувальні й акварельні навички, знайомиться з архітектурною спадщиною України та її побутовим життям, а також опановує специфіку змалювання пам'яток, набуваючи досвід, що потім стане в нагоді в перші роки заслання.

Замальовки (пейзажні і жанрові), археографічні роботи 1845–1846 рр., з погляду виконання, являють також складну картину художніх прийомів і рис. У пейзажних ескізах, виконаних олівцем, сепією, аквареллю, намітився важливий для Т. Шевченка шлях композиційних пошуків у розподілі мас і схопленні силуетів («Воздвиженський монастир у Полтаві» (1845, НМТШ, Г-

395, іл. 2.44), «Київ з боку Дніпра» (1843, НМТШ, Г-611), «Чумаки серед могил» (1846, НМТШ, Г-846), «Краєвид з річкою» (1843, ІЛ НАНУ, № 106, арк. 27), «Андруші» (1845, ІЛ НАНУ, № 107, арк. 7, іл. 4.142; арк. 8, іл. 4.143), «Сільське кладовище» (1845, ІЛ НАНУ, № 107, арк. 10, іл. 2.39) та ін.). Впадає в очі особливе ставлення до природи, пам'яток і присутності людини в пейзажах. На зображеннях Почаївської Лаври можна ефективно простежити бачення Т. Шевченком пейзажу у той період: хоч Лавра (а отже її пам'ятки) винесена в назву всіх аркушів, але її роль не є центральною.

У акварелі «Вид на околиці з тераси Почаївської Лаври» (1846, НМТШ, Г-400, іл. 2.40) ставлення до пейзажу дещо нагадує голландський живопис. Контраст планів поглиблює композицію: дуже близька тераса – і за нею одразу далечінь. Момент вечірнього затишного і трохи емоційного освітлення є важливим рішенням. Замість зображення місцевості при яскравому, нейтральному світлі дня, художник вніс атмосферу, настрій вечора, певну затишність і враження, що є романтичним баченням.

Не лише атмосфера, але й прояви людського життя цікавили художника. Яскравою ілюстрацією жанрового розуміння Т. Шевченком зображень є акварель «Почаївська лавра зі сходу» (1846, НМТШ, Г-399, іл. 2.41). Зображення архітектури й пейзажів у європейському мистецтві було прийнято супроводжувати стафажними фігурками людей. У роботах Т. Шевченка не просто є люди, але вони мають певну змістову роль у композиції (наприклад, тут жінка вклоняється розп'яттю). Вони не стафаж, а живе наповнення. Про таке ставлення каже і ракурс: хрест зміщений від центру, архітектура показана вдалині та навіть перекрита хатами й деревами. Наче головною є не пам'ятка, а вуличка з людьми й хатами – художник мав малювати архітектуру, але показав її не як пам'ятку, а як органічну частину сучасного життя, оточення, в якому це життя розгортається.

Зображення «Почаївська лавра з півдня» (1846, НМТШ, Г-398. іл. 2.42) так само не репрезентує об'єкт архітектури. Він гарно освітлений і видний, але на другому плані. На першому ж (хоча й затінені) затишно й просто

зображені хати, тин і селянин на дорозі. Т. Шевченко наче принципово дивиться на все крізь лінзу життя людини тут і зараз. Це його мірило всіх речей, лише через буття людини в даний момент може оцінюватись все інше: цінності, події. Митець живе в сучасності, а не в абстрагованому від реалій світі мистецтва.

Ще яскравішим прикладом такої зацікавленості жанровою складовою є рисунок «В Решетилівці» (1845, НМТШ, Г-397, іл. 2.43), у якому людина в центрі уваги, а все інше – декорації її буття. З першого погляду важко сказати, що головне в аркуші «Воздвиженський монастир у Полтаві» (1845, НМТШ, Г-395, іл. 2.44): монастир і панорама чи чоловік з торбою. Художникові не цікавий пейзаж без людей. Ця риса продовжиться в роботах заслання, хоча там в процесі мистецьких пошуків з'являться пейзажі без присутності людини.

Скрізь на першому плані є хоч одна фігура людини, яка виконує певну дію: працює, щось несе, кудись дивиться. Вона не є абстрагованою безособистісною, безфункціональною одиницею. Це людина з її певною функцією (роботою, заняттям) та часто з соціальною роллю (селянин, священик, будівничий). Маленькі постаті характерні, іноді курйозні: наприклад, хлопець, який танцює гопак в оточенні музики та людей, що плескають в долоні, у аркуші «В Решетилівці». Точно такий принцип зображення фігурок людей за їх характерними заняттями був властивий нідерландському мистецтву, наприклад, був застосований братами Лімбург у «Пишному часослові герцога Беррійського» (XV ст., іл. 2.45). У зображенні місяців року в часослові сцени сезонної праці або дозвілля були головними, а пейзаж і архітектура – другорядними елементами. Однак, в роботах Т. Шевченка головною ціллю було зображення пам'ятки, тому той факт, що митець виводив життя людини на перший план, свідчить про глибоко гуманні та реалістичні риси його творчої натури.

Над серією для археографічної комісії Т. Шевченко працював разом з художником Михайлом Сажиним, з яким митець познайомився ще в

Академії мистецтв, де М. Сажин був вільним слухачем [123, с. 8]. Цікаво порівняти роботи цих двох митців. В роботах М. Сажина помітний сильніший вплив європейських зразків, більше романтичних настроїв, жанрові мотиви нагадують стафажні сценки. У Т. Шевченка при порівнянні одразу впадає в очі класицистичний ясний підхід до стриманого і конструктивного використання світлотіні, контрасту, кольору. Його роботи чіткіші, легші й світліші. Зокрема, така різниця проявляється в аркушах «Костел в Києві» Т. Шевченка (1846, НМТШ, Г-721, іл. 2.46) і «Решткы Золотих воріт у Києві» М. Сажина (1846, НМТШ, іл. 2.47). У акварелі «Київський університет» (1846, Дніпропетровський художній музей, іл. 2.48), виконаній за однією версією обома художниками у співавторстві [241, с. 237], видно класицизуючий підхід в архітектурі, ближчий до манери Т. Шевченка, і європейські мотиви в зображенні оточення і людей, властиві М. Сажину, хоча визначити внесок і авторство кожного з них чітко не можна.

В археографічних роботах багато сама специфіка їх призначення впливає на композицію, міру узагальнення, трактування світлотіні, кольори і їхню слабку художню виразність. Але багато можна почерпнути й про мистецьке бачення художника, судячи з того, як воно проявилося в скутих умовах. Адже, у творчості Т. Шевченка є приклади робіт конкретного замовлення та специфічного призначення і в ранній період, і в період заслання в Аральській експедиції – два схожі за специфікою блоки матеріалу, на якому також цікаво простежити зміни. По-перше, схоже і відмінне наявне у зовнішніх чинниках: місцевість, характер природи, архітектури й місцевого побуту, типаж людей, – що впливало на художню мову зображення. По-друге, це різні періоди в творчості художника, і зміни, що відбувались у ній, певним чином проявлялись в цих роботах.

Висновки до другого розділу

У ранній період життя і творчості, що охоплює час з 1814 до 1847 року, Т. Шевченко формувався як художник, цей час був насиченим великим візуальним та теоретичним матеріалом. Віленський період поклав початок його ознайомлення із західноєвропейською культурою та художнього навчання, дав перші навички рисунку. Подальше навчання в Академії мистецтв у Петербурзі та різноплановий досвід, здобутий в цей період, – це той культурний базис, на який митець спирався все життя і до якого ставився з величезною повагою. Відбувається активне знайомство з принципами класицизму, зі спадщиною античності, з російським та західноєвропейським мистецтвом. Художник здобував навички у багатьох видах мистецтва і техніках: олійний живопис, акварель, офорт, гравюра на дереві, гальванокаустика, рисунок звичайним та італійським олівцем.

Далі, в середині 1840-х рр., після років школярського засвоєння техніки, образів та бачення академізму, Т. Шевченко в подорожах Україною проходить другий, дуже важливий етап свого навчання – він очищується від раніше засвоєних догматів. Це період необхідного бунту, щоб виробити власне, органічне бачення. Художник багато працює з натури, підходить до відкриття нових світлових завдань та композиційних рішень. Всі набуті в цей час риси (такі як реалістичність, гуманістичний погляд, більша свобода у виборі і використанні художніх засобів) потім знайдуть активний розвиток у роботах на засланні, де художник досягне зовсім нового щабля майстерності.

Упродовж 1840-х рр. склалася образна, композиційна та світлотіньова схема олійних портретів, характерна увагою до внутрішнього стану моделі, підкресленням очей і погляду, зведенням до мінімуму другорядних деталей, романтичним використанням світла й тіні в обличчі. Акварельні портрети 1837–1847 рр. вписувались у тип портрету XIX ст., не містили такого психологізму, але виділяються вільнішим, ніж у інших художників, трактуванням моделі та особливим тональним підходом до колориту.

Побутові твори цього періоду є важливим матеріалом для дослідження еволюції манери, оскільки в них Т. Шевченко вже звертався до художніх

проблем, властивих найпродуктивнішим періодам його творчості. Зокрема, проблема світла (прожекторного, контражурного, плямового) для створення атмосфери, вибудовування простору, режисури сцени вперше з'явилася в полотнах «Селянська родина» і «На пасіці», офортах «Дари в Чигирині», «Старости». Використані у цих творах прийоми ще різкуваті і не сміливі, але вони знайдуть значний розвиток в період заслання.

У пейзажі цього періоду також помітний ряд рис, який складає основу манери Т. Шевченка. Зокрема, акварельні пейзажі показують спроби художника базувати просторове та атмосферне враження на постійних співвідношеннях теплих і холодних тонів (наприклад, «Вид на терасу Почаївської Лаври»). Пейзажні ескізи в мішаній техніці олівця, сепії та акварелі також намічають важливий для митця шлях композиційних пошуків: розподіл мас, схоплення силуетів.

Твори 1839–1847 рр. є цікавими та неоднорідними за художнім підходом, стилістичними рисами, прийомами виконання. В цей час художник йде до зрілої майстерності наступних періодів, засвоюючи досвід школи й великих майстрів, напрацьовуючи візуальний матеріал, відкриваючи шлях мистецьких пошуків, що розвивались до кінця його творчості.

Можливо, художник звертався так активно до пейзажного й побутового жанрів тому, що вони давали змогу при роботі з натурою відпрацювати художні завдання, які його цікавили найбільше: пошук найвиразніших світлотіньових схем, композиційних і колористичних засобів просторової побудови, передача матеріальної переконливості об'єктів та життєво правдивих типажів. Звернення до портрету в техніках акварелі та олійного живопису відкрило митцеві шлях до дослідження тональних контрастів і психологічної ролі світлотіні. Означені напрями пошуків розвиватимуться у роки заслання і складуть стійку й цілісну мистецьку манеру Т. Шевченка.

Розділ третій
ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНІХ ПРОБЛЕМ І РОЗВИТОК ІНДИВІДУАЛЬНОЇ МАНЕРИ У ТВОРЧОСТІ Т. ШЕВЧЕНКА 1847–1857 РОКІВ

3.1. Художній пошук доби заслання як відображення життєвих умов і візуального досвіду

Через ідейне спрямування поетичних творів Тараса Шевченка та участь у Кирило-Мефодіївському товаристві 1847 року відбувся його арешт. Його відправили у заслання до Оренбурзьких степів: митець перебував у важких умовах солдатської служби, казарменого побуту, заборони займатися мистецтвом. Проте, з творчої точки зору це десятиліття було дуже продуктивним. Найтяжче художник переживав заборону писати і малювати, тому коли життєві умови змінились: йому дозволили працювати в Аральській експедиції, в Оренбурзі йому замовляли портрети, комендант Новопетровського укріплення І. Усков поблажливо ставився до становища Т. Шевченка, – то ці події та співчутливе спілкування надихнули митця на подальшу роботу. Отримавши змогу малювати, митець відчув моральне полегшення, через те багато працював і виробив нову манеру.

У період заслання 1847–1857 рр. Т. Шевченко виконував пейзажі, жанрові замальовки, портрети, а також звертався до античних та біблійних сюжетів. У цей непростий життєвий період художня мова творів митця трансформується: починають сильніше звучати його попередні напрацювання і, водночас, з’являються нові риси.

Зазнали змін засоби виразності, що були притаманні творчості художника. У 1840–1847 рр. він працював з ефектами освітлення, розгортанням простору, зображенням пластики оголеного тіла, однак, це була ще початкова стадія пошуку. В період заслання дані прийоми були значно вдосконалені. Цьому, як не дивно, сприяли нові життєві умови:

природне оточення, суворий ландшафт казахських степів, обстановка експедиційних таборів і казарм, знайомство з життям місцевого населення, звільнення від впливу столичного художнього середовища і в той же час сум за Академією мистецтв.

Художник у засланні, особливо після дозволу малювати в експедиціях, почувався вільніше, мистецтво було його віддушиною, тому він сміливіше відпрацьовував мистецькі прийоми, котрі його цікавили. Це відобразилося у пейзажах і жанрових творах, в яких відчутнішими стали реалістичні риси та вплив творчості Рембрандта, яким Т. Шевченко завжди захоплювався.

З іншого боку, митець сумував за академічним оточенням, мріяв про повернення до Академії, що помітно у його творах. Це чітко простежується у проявах академізму: у зверненні до міфологічної та історичної тематики, в прагненні деталізованого зображення пластики оголеного тіла, в принципах драматичної, театралізованої подачі образів. Такі прояви особливо посилилися перед звільненням у останні роки заслання.

Насамперед нові риси проявилися в жанрових роботах та пейзажах. Вони демонстрували те оточення, яке було новим і незвичним для Т. Шевченка: природа степів і гір Казахстану, Аральського моря та побут казахських поселень. «Аскетичні пустельні краєвиди, суворі гори та водойми, рідкісні вкраплення зелені, великі простори без присутності людини та іноді й без рослинності – це дуже сильно різнилося від зеленої, ошатної України» [59, с. 238]. Хоча в стані емоційного пригнічення Т. Шевченко в листі до А. Лизогуба й пише, що його оточення – це «пустеля, абсолютна пустеля, без всілякої рослинності, пісок та камінь, і найбідніші жителі – киргизи, які кочують подекуди» [33, с. 174], однак з цієї бідної за описом натури митець зміг витягти багатий художній матеріал й у обмежених умовах розвинути нове художнє бачення.

Отже, з одного боку видно, що митцеві не вистачало пишної краси українських пейзажів, які він зображував. З іншого боку, нові умови творчості сприяли розробці художніх проблем, які він лише започаткував у

попередніх роботах. В зображеннях видів Лаври, Орелу, Воздвиженського монастиря у Полтаві вже виявлялась робота Т. Шевченка з силуетами рельєфу і передачею широкого простору; а в жанрових творах і сценах «Живописної України» видно спроби використання силуетних плям та контрастної світлотіні.

В пейзажних замальовках живо виявився інтерес художника до розробки нових художніх проблем, які постали завдяки новій натурі. «Т. Шевченко активно взявся до роботи над ними – в його творах по-новому розгортається простір, сміливіше показані ефекти світлотіні, деталі стали більш концентрованими і головну роль почав відігравати виразний узагальнюючий силует» [59, с. 238].

Побутові зображення казахів насамперед демонструють роботу митця з ефектами штучного освітлення та передачі глибини простору за допомогою світлотіні – художня проблема суто рембрандтівського характеру. Найкращими проявами цього є сепії «Казахи біля вогню» (1848–1849, НМТШ, Г-898, іл. 3.63) та «Казахський хлопчик дрімає біля грубки» (1848–1849, НМТШ, Г-366, іл. 3.67). Також Т. Шевченко був зацікавлений у передачі етнічного характеру місцевого населення, їхнього побуту, фізіономічних особливостей, характерів. Він знаходить емоційний контакт з цими людьми, через те образи казахів будь-якого віку і статі дещо опоетизовані. Ліричний характер художника сприйняв поетичну складову казахського характеру, тому в зображеннях місцевих з’являються мотиви пісні. З мистецької точки зору, виразність контрастної світлотіні та затишна сакральність напівтемряви відіграють провідну роль у такій емоційній репрезентації казахських образів.

Те, що Т. Шевченко часто звертається до сепії – рідкого матеріалу – сприяє виробленню нової художньої мови. До заслання митець користувався здебільшого лінією та штрихуванням, яке лише іноді доводив до насиченої контрастної плями. А в роки заслання основою зображення стає тональна пляма. Варто згадати, що художник ще в щоденнику писав про бажання

працювати в техніці акватинти [227, с. 53, 117], суть якої в тональній плямі, і вже після повернення до Петербурга втілив в життя свій намір.

Хоча майстер пише в останні роки заслання, що живопис не його і йому треба зосередитися на графіці [227, с. 53], однак у графіці він іноді користується більш живописними засобами виразності. Увесь масив робіт часів заслання є підготовкою до цього і відпрацюванням нового підходу – поєднання лінійного начала графіки з цілісними тональними плямами.

Водночас Т. Шевченко, схильний до техніки офорту, іноді мислить як гравер, котрий розтяжку тону чи заливку плями отримує шляхом насиченого штрихування. Це видно навіть у рідких матеріалах: і в акварелі, і в сепії у художника поєднується графічне мислення (штрихування) та живописне (цілісна тональна пляма). Якщо, для прикладу, подивитися на «Туркменські аби в Кара-тау» (1851–1857, НМТШ, Г-499, іл. 3.82), видно, що всю заливку неба виконано штрихами.

В акварелях, написаних під час поїздок Україною, плями рівної заливки, немає штрихів. Можна припустити, що в засланні у художника просто не було широких пензлів, чи він економив таким чином цінну акварельну фарбу, оскільки цілісні плями в пейзажах з’являються рідко, а якщо і є, то дрібні. Водночас, цікавим є факт, що в акварельних портретах художника усе навпаки: в ранніх портретах 1840-х рр. часто зустрічаються штриховані плями, а в портретах 1850 р. – лише цілісні плями.

При розгляді сепії вчителя Т. Шевченка Карла Брюллова «Мати, яка прокидається від плачу дитини» (1851, іл. 4.160) також впадає в очі моделювання тла дрібними штришками. Більшість сепій К. Брюллова мають рідку живописну заливку широкими мазками і плямами, як і роботи інших російських художників XIX ст. Хоча цей прийом зустрічається поодиноко, але наводить на думку про те, що Т. Шевченко в молодості міг побачити і перейняти таку манеру.

Використовуючи графічні засоби виразності митець досягав відчуття матеріальності – різниці між тілом та каменем, деревиною чи тканиною.

Зокрема, завдяки варіаціям світлоти та насиченості тону, характеру штрихування, використанню різкого та градуйованого контрастів, що помітне в портретах сепією чи таких аркушах, як «Благословення дітей» (1856–1857, НМТШ, Г-287, іл. 3.114), «Діоген» (1856, НМТШ, Г-822, іл. 3.110). Ця риса споріднює графічну манеру художника з живописними ефектами і засвідчує його майстерність, адже графіка абстрактніша: засобами монохромного зображення важче передати фізичне відчуття об'єкта, його тон, фактуру, об'єм, співвідношення з іншими об'єктами.

Творчість Т. Шевченка періоду заслання було умовно поділено нами на три хронологічні етапи, для яких характерні певні зсуви у творчій манері митця: 1847–1850 рр., коли відбувались зміни, спровоковані роботою в Аральській експедиції; 1851–1855 рр., впродовж яких художник у Каратауській експедиції та в Новопетровському укріпленні відпрацьовував знайдені прийоми ій підходи; 1856–1857 рр., коли митець з нетерпінням очікував звільнення і повернення до Петербурга, що сильно вплинуло на стилістику і зміст його творів.

3.2. Особливості композиційних, світлотіньових і колористичних пошуків у творчості Т. Шевченка 1847–1850 років

У перші роки заслання художник був обтяжений царською забороною писати і малювати, тому у цей період найяскравішою подією стала Аральська експедиція, в якій Т. Шевченко брав участь як художник. Вона дала йому змогу ознайомитись з новим візуальним оточенням, специфічною природою та створити велику кількість пейзажів і жанрових творів. Саме під час експедиції під впливом нової натури починає проявлятися нове бачення простору, освітлення та розподілу мас у пейзажі. Цю зміну влучно охарактеризував М. Бурачек: «Насамперед у природі тих країв художника надзвичайно вразила маса сліпучого, гарячого сонця, якого досі Шевченкові

не тільки не доводилося бачити, але якого він і уявити собі не міг. Це примушує Тараса Григоровича немов заново вчитися у природи» [27, с. 27].

У пейзажах заслання світлотінь подано узагальненими плямами темного та світлого без плавних градацій та деталізації, контраст посилюється і межа між світлом та тінню стає різкою. Це впорядковує композицію, робить її цілісніше і передає особливе відчуття освітлення у степу – яскравого й чіткого. Не лише світлотінь, а й загалом простір композиції стає більш лаконічним і концентрованим. Маси рельєфу стають монолітними, а дрібні деталі не розсипаються, залишаючись повністю підкореними цілісній головній масі. В кадруванні пейзажів на головний план виходить не розгорнутий вглибину відкритий простір, а згустки форми.

Також митець активно використовує специфічну умовність графіки: в чистому просторі аркуша вибудовується об'ємний, вибраний фрагмент натури. «В українських краєвидах митця такої умовності простору ще не було. Відмова від заповнення всього аркуша та повної деталізації простору – це новий рівень художнього мислення для митця, розуміння того, що частка може дати відчуття цілого» [59, с. 239]. Художник використовує умовність простору в графічному зображенні для показу специфічного степового рельєфу: одну скелю він вимальовує чітким силуетом і моделює рельєфною світлотінню, а оточуючий простір позначає лише лаконічною лінією горизонту. Це передає відчуття того, що скеля була в степу центральним акцентом, а навколо неї розкинувся аскетичний простір.

Розробку цього нового підходу до лаконічності мас рельєфу яскраво демонструють олівцеві начерки гористих берегів Аральського моря (1848–1849, ІЛ НАНУ, № 109, арк. 4 – іл. 3.50, арк. 6 – іл. 3.49). Це своєрідна лабораторія художника, в якій він шукає виразності лінії і плями, збалансованості форм. Олівець був найпридатнішим матеріалом для такої роботи, оскільки дає широку градацію у штрихуванні, яке художник варіював для моделювання рельєфу.

В начерках берегів художник спочатку прокладав паралельні лінії горизонту, на яких він будував обриси рельєфу, як на вісях координат. Видно хід роботи і її різні етапи: базовий, на якому передано лише силуетну заштриховану пляму берега без світлотіні цілісною масою; розвинутий, коли в цій масі рельєфу штрихуванням поступово нарощується тінь, формуючи поверхню пагорбів. Таким чином митець досліджував нову натуру і її характерну форму. В процесі цієї роботи вироблялася виразність світлотіні: тінь набувала цілісності, а світло передавалось чистіше і яскравіше.

Подальший розвиток здобутих навичок простежується в більш випрацюваних олівцевих пейзажах: зокрема, рисунок «Каска-Джул» (1849, НМТШ, Г-487, іл. 3.51) є перехідним етапом між цими начерками, з їх силуетністю, та іншими пейзажами, де передано промодельовану світлотінь гір і скель. «Пейзаж «Барса-Кельмес» (1848, НМТШ, Г-462, іл. 3.52) втілює всі риси, описані вище: тут присутня сконцентрованість композиції в одному виразному силуеті, яким замкнено згусток форми, і водночас велику роль відіграють світлотіньові градації, що ліплять поверхню гори і оживлюють простір всередині цього силуету» [59, с. 240].

Акварельні пейзажі 1848–1849 рр. також показують рух до цілісних плям світлотіні. Розуміння ролі плями як основи композиції митець сформулював у повісті «Прогулка с удовольствием и не без морали»: «Я взявся за роботу. Розклав темні й світлі плями на моєму незакінченому рисунку, і рисунок ожив, заговорив та сам собою закінчився» [196, с. 259]. Однак в акварелі художник дає не такий різкий контраст між світлом і тінню, ніж в олівцевих, він використовує як чіткі контури, так і плавну градацію між плямами. У порівнянні з українськими пейзажами 1845–1846 рр. в роботах часів заслання Т. Шевченко урізноманітнює варіацію плям від світлих до темних, від неконтрастних до контрастних, тому погляд глядача плавно рухається зображенням.

Наприклад, у роботі «Острів Куг-Арал» (1848–1849, НМТШ, Г-443, іл. 3.53) «завдяки характеру плям і їхньому розташуванню в рамках

зображення художник передає розгортання простору по колу, а потім вдалину, а також передає саму специфіку рельєфу в зоні Аральського моря» [59, с. 240]. Художник влучно передає специфічну природу островів Аральського моря: сухість твердих, голих скель, окреслених чітким силуетом. Сірий тон акварелі – нейтральний і без теплоти – посилює це відчуття.

Т. Шевченко обирає цікаве кадрування пейзажу: контражурне зображення скелі на першому плані привертає першочергову увагу, а за ним відкривається освітлений другий план долини. Скеля надає пейзажу затишності й замкненості; вона є початковою точкою, з якої простір розвивається дугоподібно і замикається низкою темних скель вдалині. В цій затиснутій масами композиції погляд глядача має відпочинок в освітленій долині та вихід в просторовий хід моря, наче художник ненав'язливо керує рухом нашого ока. Для цієї режисури є важливим також зображення птаха на скелі: цей дрібний нюанс виводить погляд вгору, до повітря в білому просторі аркуша, об'єднуючи рельєф з небом.

В пейзажах років заслання митець часто використовує незавершені частини зображення, які полегшують сприйняття композиції. В аркуші «Острів Куг-Арал» така частина розташована між головною скелею і дальньою грядою, вона привертає увагу порожниною і неохайними штрихами. Цей елемент робить освітлену долину яскравішою, а весь пейзаж легшим і світлішим, інакше нижня частина композиції була б перевантаженою та сильно б контрастувала з тлом паперу у верхній частині.

Таким чином у цьому пейзажі виявилися нові риси композиційного вирішення, які полягають у виведенні монолітної маси на роль композиційного вузла, чергуванні концентрованих плям, використанні уважно прописаних і умисно недопрацьованих частин композиції, продуманій схемі розгортання простору, яка контролює рух погляду глядача. Надалі ці риси варіюватимуться у різних формах в акварельних та олівцевих пейзажах заслання.

«Незважаючи на зростання лаконічності, акварелі 1848–1850-х рр. стають більш різноманітними та цікавими для огляду, оскільки художник наразі комбінує різкий контраст плям з кількома плавними тональними градаціями» [59, с. 242]. Так, наприклад, в роботі «Гористий берег острова Ніколая» (1848–1849, НМТШ, Г-746, іл. 3.54) виразність будується на витонченому поєднанні розтяжок світлотіні на схилах з чітким темним контуром пагорбів; співвідношенні переходів тону в зображенні неба і чітких обрисів хмар, завдяки якому чистий тон паперу в хмарах звучить яскравіше. Цю загальну контрастну картину впорядковує зображення скель і дерева справа, яке стає головним акцентом і вносить графічність у цю акварель.

В пейзажах років заслання поступово стає активнішою роль неба, що й раніше відмічали дослідники, зокрема, Г. Паламарчук [143, с. 60] та М. Юр [219, с. 610]. «Митець уважно вивчав не лише специфіку місцевості, й вплив на неї освітлення, тому небо з його мінливими за конфігурацією та колористикою хмарами, крізь які часто пробивалися промені сонця, посідало важливе місце в худож. вирішенні панорамного пейзажу» [219, с 610]. В українських акварельних краєвидах ця особливість привертала увагу (зокрема, в зображеннях Почаївської лаври 1846 р.), натомість там зображенню неба ще бракувало цілісності та узгодженості ритмів з архітектурою й пагорбами. В пейзажах періоду заслання небо стало активніше «співпрацювати» з формами рельєфу. В аркуші «Гористий берег острова Ніколая» видно як міцнішає цілісність композиції.

Гама цієї акварелі з першого погляду є простою – сині, зелені і коричневі тони – однак при уважному спогляданні стає помітною складність колориту, заснованого на кольорових відношеннях. Ця особливість творів Т. Шевченка зауважив ще П. Білецький: «Акварелі в одну-дві фарби в нього гармонійніші, завдяки точно схопленим співвідношенням тонів вони здаються багатобарвними» [16, с. 184]. Митець використовував тонування паперу прозорим шаром теплого або холодного тону, в роботі «Гористий берег острова Ніколая» рельєф зображений поверх коричневого підмальовку,

щоб тон землі відрізнявся від неба і робив звучання хмар та освітлених дальніх пагорбів холоднішим. Таким чином Т. Шевченко знову задіяв симультанний контраст і забезпечив традиційне для пейзажу поєднання теплого переднього плану й холодних дальніх.

Варіації зелених і блакитних відтінків у поєднанні з теплими тонами створюють враження хроматичного різноманіття. Зелений колір у пагорбах є нейтральною складовою колориту, яка легко набуває холодного і теплого звучання. Накладений поверх коричневого тонування зелений стає тепло жовтавим. Блакитні тони, об'єднуючись із зеленими, утворюють тон «морської хвилі», який має максимально холодне звучання. Завдяки таким трансформаціям зелені пагорби мають складне колористичне виконання і, в поєднанні з коричневими акцентами, стає переходом між теплою землею і холодним небом.

«Таким чином, в акварельних пейзажах років заслання графічні (силует, контраст темного і світлого) та живописні (контраст холодного й теплого) виразні засоби поєднуються для створення цілісного зображення в композиційному, просторово-повітряному та колористичному планах» [59, с. 243]. Слід відзначити, що акварельні пейзажі художника є набагато цікавішими і складнішими в колористичному плані, ніж його акварельні портрети.

Дуже цікавими, тонально витонченими є дві роботи, що зображають один пейзажний мотив у різних техніках – це акварель і сепія «Форт Кара-Бутак» (1848–1850, НМТШ, Г-873 – іл. 3.55, Г-438 – іл. 3.56). Проаналізувавши їх, можна порівняти підхід автора до використання поліхромної, але тональної акварелі та монохромної сепії, в якій все одно з'являється живописний контраст холодного і теплого.

Обидва пейзажі показують той самий мотив з різних боків у сутінковому освітленні, але світлотінь у рельєфі художник передав зовсім по-різному. В акварелі носієм світла є його джерело – небо, в той час як у сепії небо затемнене і головний носій світла опосередкований – це відблиск на

пагорбі. Таким чином в сепії пагорб змодельований градаціями світлотіні і виявлена пластика об’ємної форми, що переходить в округлу форму башти. А в акварелі головним стає виразний контражурний силует скелі, котрий з циліндричним об’ємом башти контрастує своєю площинністю, підсилюючи матеріальне відчуття від міцної фортечної споруди. Завдяки цій різниці в пластиці маси скелі перепади рельєфу набагато відчутніші в сепії, ніж в акварелі. Річка в обох аркушах відіграє роль композиційно важливої світлої плями, як дзеркальний відблиск світла.

Цікаво, що в обох зображеннях художник ніби замикає форт серед темних елементів, аби підсилити ефект свічення неба або відблиску на схилі. В акварелі – це два затінені береги та сіра хмара в небі, а в сепії – затемнена верхня частина неба, пагорби та перший план.

В акварелі «Форт Кара-Бутак» (1848–1850, НМТШ, Г-873, іл. 3.55) художник хоч і дає загальний силует скелі проти світла, моделюючи його затінену частину досить різкими коричневими лініями, проте виглядає пейзаж витончено завдяки кольоровому вирішенню. Скеля написана складним кольором, основу якого наче складає сірий тон, поданий в блакитнуватих і вохристих відтінках. У оточенні блакитного неба й річки, вохристого намету та рудуватої зелені цей колір скелі стає нейтральною і водночас тонально багатою плямою. Саме на її мінливому та стриманому звучанні, поряд з теплими тонами, тримається вишуканість колориту.

Пейзаж сепією із зображенням цього форту (1848–1850, НМТШ, Г-438, іл. 3.56) є виразнішим, але менш витонченим. Найголовніше, що дала техніка сепії – це можливість дати яскраву пляму серед градацій різної світлоти. Через те світлотінь тут не просто контрастна, а доведена до ефекту свічення. Вечірнє освітлення в цій роботі за принципом розподілу світла й тіні нагадує акварель «Вид на околиці з тераси Почаївської Лаври» (1846, іл. 2.40) – сконцентровані промені, що падають майже горизонтально з-за краю композиції, в оточенні м’якої тіні, яка накриває дальній пейзаж та деякі ближні об’єкти. Однак, тут цей ефект має більш цілісний і виразний

характер. У зображенні Лаври яскраво освітлена тераса та світле небо контрастували з дуже затіненою смугою пейзажу та дрібними тінями першого та другого планів. Створюється враження, що всю гру світла й тіні не можна повністю охопити оком. У сепії «Форт Кара-Бутак» навпаки яскраво освітлена частина є дуже концентрованою, наче замкненою в центрі загальної напівтіні, котра панує в пейзажі, адже навіть небо затінене.

Саме через темний тон неба річка, яка за логікою має бути відображенням неба, виглядає неправдиво світлою, наче вона супроти природи відображає освітлений схил. Яскравості плями річки сприяють не просто чіткі, але й підсилені темною смугою обриси русла, що загострюють контраст. Однак, ця пляма тут дана з важливою метою: вона врівноважує прожекторний світлий відблиск: без такої ж світлої річки він виглядав би штучно і порушував би рівновагу композиції.

Загалом композиції пейзажів упродовж років заслання, незважаючи на локальну концентрацію великих мас, стають все більш збалансованими. У сепії «Форт Кара-Бутак» сам вибір кадру надає композиції рівноваги, умовно протиставляючи дві частини: праву займають лаконічні, цілісні плями (річка, пагорби, хмари) з плавними обрисами та тональною розтяжкою; ліва ж частина – наповнена дрібними силуетами фігур і будівель, детально промальованими нерівностями пагорба – тут лаконічність наче розсипається.

Лінійні ритми в розглядуваному зображенні відіграють важливу роль, оскільки від них відштовхується погляд глядача при сприйнятті композиції. Найактивнішими є контури хмари та схилу пагорба, тут починається композиційний рух: ритм прямої стріли хмар, що перетинає чисте небо, в нього врізаються вертикалі форту, від них стікає пагорб, перетікає в річку, яка в’ється і переходить у плавні обриси пагорбів, а вони через кучеряві хмари знову – в небо, де рух розчиняється. Розподіл мас дугоподібний, центр тяжіння і композиційний вузол знаходяться в лівій частині. Для порівняння: в акварельному зображенні форту лінійні ритми не відіграють такої активної ролі, вони мають стікаючий характер.

Простір пейзажу сепією побудований низкою силуетів, що накладаються: темні на світлі, світлі на темні. Увагу привертає найсвітліша пляма відблиску на схилі, завершена фортом у напівтіні, але вона на другому плані, а перший план замикає глибока, найтемніша тінь. Ця тінь є межею замкненого, затишного простору пейзажу, але вона ж є і кулісою, яка вводить нас у простір. Такий прийом характерний для Т. Шевченка, приклад цього можна було бачити в зображенні «Острів Куг-Арал». За цим поєднанням найтемнішого та найсвітлішого фрагментів йде чергування світлої річки і темних берегів, а далі – темні пагорби і світле небо з темною смугою хмар.

Робота з градаціями тону тут дуже витончена, адже вона провокує свічення в чистому кольорі паперу, без використання білил. Таке свічення забезпечується лише теплими тонами: дуже тепла сепія на теплому папері. Холодні елементи мають дрібний нюансований характер: олівцеві заштриховані плями на схилі пагорба і підкреслена білилами лінія на горизонті у правій частині привносять холодне звучання та підсвідомо нагадують про свіжість, притаманну теплому «коричневому» вечору.

На основі розгляду цих двох пейзажів з одним мотивом, але в різних техніках, можна зробити висновок, що сепія сміливіше показує роботу з ефектами освітлення, з градацією світлоти тону, ніж акварель. Сепія звільнила художника від декоративності кольору, від пошуків вдалого поєднання тонів. Також дуже важливо, що художник і в поліхромній акварелі, і в монохромній сепії використовував контраст холодного й теплого, тільки в колориті акварелі він забезпечується конкретними блакитнуватими чи коричнюватими відтінками різних тонів, а в сепії його забезпечує найскладніший з контрастів – симультанний контраст.

Обидві роботи показують, наскільки в цей період заслання Т. Шевченка цікавила природа в складних або неспокійних станах, скажімо, у похмуру погоду («Казахська стоянка на Кос-Аралі»), чи в перехідному стані сутінків (обидві роботи «Форт Кара-Бутак»). Безумовно, в ранній період заслання перше місце серед подібних романтичних зображень займає

акварель «Пожежа в степу» (1848, НМТШ, Г-2227, іл. 3.57). З одного боку вона передає реальні події, з іншого, – це не документальне зображення, а великою мірою романтичне, бо наповнене враженням художника. С. Таранушенко влучно описав емоційний стан, який намагався передати митець: «Для самого Шевченка головною метою було передати не тільки і не стільки феєричну велич і грандіозність явища природи, скільки виявити тривожну схвильованість враженого цим явищем художника» [193, с. 61].

Акварель не є натурною штудією, оскільки виконана була з пам'яті і з деякою художньою переробкою. Для аналізу бачення художника і його роботи з натурою цікаво порівняти підготовчий нарис олівцем до цієї акварелі (1848, НМТШ, Г-437, іл. 3.58) та саму акварель. Рисунок представляє схоплений рельєф пагорбів та обози, що розташувались посеред них. Найважливіший сюжетний мотив вогняної заграви, який С. Таранушенко назвав «колористичним ключем» акварелі [193, с. 60], у цю композицію не включений, хоча відсутність навіть начерку вогняних смуг, язиків та клубів диму видається дивною. Тому певний час були проблеми з атрибуцією даного рисунка.

Рисунок лаконічний і вся його виразність сконцентрована в простих лінійних ритмах пагорбів з м'якою тональною градацією, в які вклинюються контрастні акценти фігур людей і обозу. Степ виглядає лаконічно. У порівнянні акварелі з рисунком одразу видно, що Т. Шевченко запам'ятав видовище пожежі як буйство кольору, яке змінює цей лаконічний вигляд степу. У темряві під впливом гарячого сяйва пожежі кольори степу отримали тонкого звучання, переливаючись синіми, фіолетовими, зеленими, вохристими, рожевими. Вони оточують біло-гарячі тони пожежі і взаємодіють з ними: пожежа без такого оточення виглядала б занадто вибіленою, а степ і небо без заграви малонасиченими і темними. Отже, в цій акварелі Т. Шевченка вражаюча дія колориту забезпечується тим, що всі без виключення кольори взаємопов'язані відношеннями.

При порівнянні також впадає в очі розворот зображених на рисунку людей: на відміну від акварелі, вони не дивляться в бік пожежі, а зайняті спокійно своїми справами. Найсильніше це помітно в постаті вершника у воді. Рисунок проникнутий спокоєм, буденністю, і цей настрій видно в лінійній побудові композиції. В ескізі рельєф зовсім пологий, що підкреслено низками обозів з однотонною ритмікою. В акварелі ж рельєф пагорбів більш виражений, це додає неспокійності, рухливості розвитку композиції. Змінити лінійні ритми натури було свідомим рішенням художника для того, щоб посилити враження. Це свідчить про те, що академічний підхід, при якому художник вибудовував найвиразніше рішення, а не шукав в натурі, ще превалює над новими реалістичними рисами в творчості митця. Художнє мислення Т. Шевченка, навіть протягом заслання, не звільнилось повністю від умовностей засвоєної столичної школи.

Художника у роки заслання все більше займали складні світлові ефекти, що до цього ми могли бачити в окремих українських пейзажах. Акварель «Казахська стоянка на Кос-Аралі» (1848–1849, НМТШ, Г-446. іл. 3.59) – це втілення інтересу митця до передачі стану природи і водночас цікавий приклад акварельної техніки Т. Шевченка. Робота дає комплексне відчуття реальності, оскільки зображує стан погоди, специфіку побуту, юрти і будинки, худобу, характерність людей та їхнього одягу, ландшафт. Люди виділяються малонасиченими, але хроматичними плямами темно-синього, схожого на індиго, та червоного краплаку з пейзажу, написаного у відтінках сірого. Худоба і будівлі навпаки вписані у пейзаж майже ахроматичними сірими тонами з блакитнуватим чи коричнюватим відтінками та плямами умбри паленої. Тому побут людей в цій місцевості виглядає декоративним і барвистим, навіть при загальній тьмяності колориту.

Розслаблені люди, худоба на відпочинку – це передає вихоплений момент з розміреного життя. Похмура погода, екзотичність побуту казахів – подібні мотиви властиві романтизму, однак незважаючи на це романтичні

тенденції, такі динамічні, драматичні, оповідні, – поступаються в цій роботі місцем спокійному реалізмові.

Стан погоди передано на рівні фізичних відчуттів не лише через похмуре небо, а й за допомогою характеру освітлення та сірого загального рефлексу середовища. Відчуття погодних нюансів передано через світле небо над горизонтом та холодний просвіт серед темних хмар, біло-сірий відблиск якого видно в смузі моря. Все виконане у співвідношеннях холодних та теплих варіацій сірих тонів.

Фрагмент землі Т. Шевченко спочатку пройшов зовсім прозорим, майже непомітним тонуючим коричнюватим шаром акварелі, що створює тепле відчуття землі. Цей шар настільки делікатний, що виглядає як чистий пожовтілий від часу папір. Однак чистий тон паперу видно у смужці моря на дальньому плані – він теплий, але біліший, тому відображення неба у воді ніби світиться. Тон паперу теплий і він проступає у просвітах неба, проте вони мають чисто холодне звучання, що реалістично передає відмінність неба від землі. Це досягається знову ж майже непомітним прийомом прозорого сірого штрихування, котре також виглядає як чистий папір. Плавно перетікаючи в насичений темний тон сірих хмар ця ділянка виглядає холодною. Тобто художник у цій акварелі майже не використовує чисте тло паперу, але тонко його тонує в різних фрагментах, що створює ілюзію матеріальності води, землі й повітря.

Сірий колір у хмарах різний. При електричному освітленні він видається повністю холодним, але при денному світлі найнасиченіші ділянки сірого тону мають тепле звучання, а навколо (особливо внизу світло-сірий біля горизонту) – тон стає холодним блакитнуватим. Це прояв симультанного контрасту, який ускладнює звучання колориту.

У шевченкових пейзажах часів заслання часто з’являється непрописана пляма всередині зображення, вона присутня й у згаданому раніше аркуші «Острів Куг-Арал». Тут вона постає у вигляді снопа, до якого притулився чоловік, – вона наче порожнеча, порушена лише олівцевим штрихуванням.

Цікаво, що ці незавершені фрагменти впадають в око лише при тривалому і близькому вивченні, оскільки загалом вони не порушують картину пейзажів і відіграють свою роль: слугують полегшенню зображень, наче без цих фрагментів земля виглядала б занадто важкою і темною порівняно з небом. Може створитися враження, що в такому випрацюваному полі зображення художник вчасно зупинився, щоб зберегти баланс композиції.

Крім зображень стану погоди, у творчості Т. Шевченка 1848–1849 рр. з'являються нічні пейзажі, багато сутінкових, хоча справжній розквіт такого типу пейзажу у творчості митця відбудеться в 1850-х рр. «Місячна ніч на Кос-Аралі» (1848–1849, НМТШ, Г-792, іл. 3.60) – відкриває галерею таких зображень 1850-х рр. Ця акварель показує початок пошуків Т. Шевченка, оскільки лінійні ритми композиції і важкі плями ще заглушують тональну роботу кольору і виразність світлового ефекту.

У роботах майстра з сутінковим освітленням головним виразним засобом стає колір, а силуети, лінійні ритми, маси можуть відігравати важливу, але другорядну роль. Прикладом цього є акварель «Шхуни біля форту Кос-Арал» (1848–1849, НМТШ, Г-872, іл. 3.61), в якій сповна проявилося тонке тональне чуття художника. Ця робота трохи випадає з ряду його пейзажів – витончена, з ширшою палітрою, ніж інші, вона нагадує більше європейський живопис.

У названому вище пейзажі кадрування нетрадиційне для робіт Т. Шевченка, в яких мінімум половину кадру займає маса землі. Тут низька лінія горизонту, більшу частину кадру охоплює значний простір неба, всі форми сконцентровані в нижній частині – митець у творчості заслання навчається цінувати порожнечу і її важливу композиційну роль.

Так, три великі шхуни представлені глядачеві на ближніх планах. Серед ніжного й узагальненого пейзажу вони справляють сильне враження насиченими плямами й витонченими, гострими ритмами щогл, снастей і прапорів. З першого погляду їхні бадьорі силуети панують над оточенням. Проте поступово така сконцентрованість уваги на них починає розсіюватися,

і через човни на дальньому плані, мирне зображення форту, далину рельєфу на горизонті ми переходимо до розгляду самого пейзажу.

У композиції багато форм, враховуючи великі кораблі, однак в ній наче відсутній центр, тому око блукає. Це призводить до того, що зображення сприймається як пейзаж-стан. Хоча перше, що привертає увагу в пейзажі складними обрисами й контрастом, це шхуни, однак при ближчому розгляданні складається враження, наче головними дійовими особами є вода і небо, а всі інші об'єкти просто зависли між ними й їхні великі розміри не можуть зрівнятися з масштабами неба, води, берегових обрисів. Згадувана нами порожнеча неба, протиставлена земним формам, підсилює це враження. Звідси з'являється відчуття вічності і неосяжності природи, а пейзажисти не зажди могли це передати. І все ж таки цей пейзаж – медитативний, завмерлий у спокої – сповнений життя: кораблі й човни, бадьорий очерет, дим над фортом, фігура вартового, – дрібні і затишні моменти існування людини в цій вічній природі.

У плані кольору ця акварель є однією з найдовершеніших у творчості Т. Шевченка. Його акварелі здебільшого прості в плані палітри – поєднання кількох тонів у їхніх теплих і холодних варіаціях. Однак, тут блакитні тони переливаються всіма можливими відтінками: морської хвилі, коричнюватими, бузковими, сірими. Вони органічно перетікають у фіолетові й оранжеві плями хмаринок, коричневе віддзеркалення у воді.

Художник створює переконливу і цілісну атмосферу вранішнього освітлення над водою. Майстерно передано відчуття холодної фіолетово-блакитної води та зеленкувато-синьої далини гір у правому нижньому куті. Навпроти, в лівому нижньому куті, до блакитного домішана вохра – там показане тепле абрикосове небо, яке відображається у воді і ніби? витісняє з неї холодний тон. Посередині між цими полюсами знаходиться найвиразніша центральна частина, де у хмарках відбивається теплий, майже абрикосовий тон світла сонця, якого глядач не бачить. Ці хмарки наче передають глядачеві його тепло. Під ними показана біла гладінь води (чистий тон паперу), котра

заспокоює протиставлення теплого світла і холодного ранкового присмерку, оскільки ахроматичні елементи завжди є точкою відпочинку від всіх хроматичних контрастів.

В цю гру теплих і холодних тонів вписані шхуни, виконані темними коричневими та синіми фарбами, котрі в одних місцях формують чисті плями, в інших – змішуються, і тоді з'являється фіолетове звучання, яке чудово підходить для густих холодних тіней у ранковому освітленні. Найвиразнішим є поєднання чітких плям насиченого коричневого з малонасиченим темно-синім у лівій шхуні, бо там контраст їхньої холодності та теплоти показаний в чистому вигляді. У цій шхуні плями синього кольору активно впадають в око і чудово передаються, як вранішня холодна тінь змінює предметний колір корабля.

Манера виконання така ж важлива, як і колір для створення відчуття від світлоповітряної атмосфери. Небо, як у багатьох акварельних пейзажах Т. Шевченка років заслання, виконане ледь помітними штрихами і тому ніби вібрує. Землю зображено так само, а дзеркало води зі спокійними хвильками художник цілісно прокладає довгими паралельними штрихами відображень, які передають і гладь, і освітлення, і далину. У виконанні води видно рідкий характер фарби, яка зливається в штрихах, концентрується у контур плям, це дає матеріальне відчуття рідкої води порівняно з ефемерним вібруючим небом та щільною землею.

У цій рухливій штриховій картині води й повітря всі елементи земного існування – пагорби, будівлі, кораблі – показано узагальненими плямами. Вони наче ствердно, матеріально монолітні порівняно з «молекулярним» (завдяки штрихуванню) характером світлоповітряного середовища. Особливо привертає увагу виконання художником лівої шхуни: чіткі обриси плям, разом із тонкими «струнами» снастей і хвилястим прапором роблять зображення корабля найвиразнішим елементом композиції.

Матеріальність зображуваних об'єктів обумовлена майстерністю техніки виконання цієї акварелі. Однак вона не просто відтворює предмети, –

вона працює з асоціативним сприйняттям глядача і разом з витонченим колористичним виконанням передає тонке відчуття від середовища, від складного світлотіньового ефекту.

Колористичні пошуки Т. Шевченка у відтворенні перехідної світлотіньової атмосфери показує і вечірній пейзаж «Дустанова могила» (1848–1850, НМТШ, Г-439, іл. 3.62). Предмет зображення повністю підкорений атмосфері, тому композиція доволі проста за побудовою: в її центрі на дальньому плані показано головний об’єкт – могилу батиря Дустана, що «нагадує загальною формою саркофаги давніх греків» [196, с. 97]. Саме цю загальну форму вирішив передати в пейзажі художник. До зображення пам’ятки він підійшов не через досвід археографічних замальовок, тому не зафіксував і не представив глядачеві пам’ятку, а зробив її дрібною узагальненою складовою степової атмосфери. Навіть зображення кози й дерев на першому плані сперечається за активністю зі спорудою. Митець передав власне враження від моменту, коли побачив пам’ятку, тому атмосфера пейзажу стала важливішою за його центральний об’єкт.

Колір тут використаний як головний виразний засіб для передачі візуальної своєрідності атмосфери. Пейзаж залитий теплим світлом, в якому активно холодними стають тіні на пагорбах, показаних у контражурі. Розтяжка тону, варіації мішаних тонів у межах теплих і холодних відтінків передають цілісність світлового ефекту. Найтепліший тон знаходиться у фрагменті неба над горизонтом, він найближчий до джерела світла; найхолодніший – у пагорбах, в ньому поєдналися тінь і повітряна перспектива. Ці крайні полюси оточені складною розтяжкою тону в площині степу та верхній частині неба, в якій змішування теплих і холодних тонів призводить до «сірого звучання». Така трохи імматеріальна картина доповнена теплим, земним коричневим тоном, що ним виконано перший план. Коричневий додає матеріальності, «заземляє» зображення, котре розчиняється у вечірній світлотіні.

Безлюдність деяких пейзажів Т. Шевченка доби заслання, враховуючи його схильність до олюднення будь-якого зображення, надають нового звучання увазі художника до присутності людини. Із властивою йому чутливістю, митець одразу вловив цю особливість: коли люди зустрічаються зрідка, але скупчено, тому варто їх знайти, як ви занурюєтесь в їхній незвичний і насичений світ. Через те замальовки з життя експедиційних таборів і побуту казахів є важливою складовою творчості ранніх років заслання художника. Саме таке життя його оточувало: глибоке і своєрідне, сконцентроване точково у великих, суворих і вражаючих просторах.

У 1848–1849 рр. крім пейзажів Т. Шевченко робить замальовки експедиційного та казахського побуту. Ці роботи потребують окремої уваги завдяки художній побудові, яка не має аналогій серед творів попереднього етапу його творчості. Особливо це стосується цілісності і виразності світлових ефектів. Крім того, вдосконалення манери використання сепії в даних роботах стане підґрунтям для натурних, побутових і портретних сепій 1850-х рр.

У сепіях 1848–1849 рр. «Казахи біля вогню» (1848–1849, НМТШ, Г-898, іл. 3.63), «Казахський хлопчик розпалює грубку» (1848–1849, НМТШ, Г-743, іл. 3.66), «Казахський хлопчик дрімає біля грубки» (1848–1849, НМТШ, Г-366, іл. 3.67), «О. Бутаков та фельдшер О. Істомін під час зимівлі» (1848–1849, НМТШ, Г-758, іл. 3.68) майстер використовує ефект штучного освітлення, що чітко окресленою світлотінню вихоплює із темряви об’єм фігури та окремі деталі інтер’єру, залишаючи увесь інший простір у м’якій напівтемряві. Згадані зображення казахів 1848–1849 рр. світловими ефектами нагадують живопис караваджистів та Жоржа де Латура, а на зв’язок із баченням Рембрандта вказував і сам митець. Так, у листі до В. Рєпніної від 27 лютого 1848 р. він описував, як вночі в казармі при світлі свічки писав листа. Мотив світла, що пронизує темряву, загальний стан напівсакральної пітьми, інтимність ситуації художник назвав «картиною в дусі Рембрандта»

[198, с. 43], і цим висловом можна охарактеризувати згадувані зображення казахів.

Ефект освітлення у творах художника апелює до бачення Рембрандта, однак увага до пластики тіла суперечить цьому впливу. Рембрандтівські форми або ліпляться згустками фарби (у графіці згустками штрихів), або розчиняються в ній. Детальний рисунок, пластичне моделювання, чіткий силует не були для нього провідним засобом виразності. Пластика форми у Рембрандта експресивна, але не натуралістично буквальна. У Т. Шевченка ж об'ємна форма має майже скульптурну поверхню, міцно промодельовану рисунком, видаючи ґрунтовно засвоєну академічну школу.

В роботах, що показують казахів у юртах біля вогню, художник передав просте людське відчуття тепла і світла, котрі живлять мешканців цих юрт. Ці твори митця є емоційними за побудовою, проте емоції передано по-різному: то вони відкриті, спрямовані на глядача (як в аркуші «Казахський хлопчик розпалює грубку»), то замкнені між учасниками зображення, а глядач лише спостерігає за сценою (як у зображенні «Казахи біля вогню»). Світлова побудова відіграє ключову роль у трактуванні настрою.

Аркуш «Казахи біля вогню» (іл. 3.63) передає жанровий мотив: двоє казахів сидять біля вогнища в юрті. Однак атмосфера, яка панує в зображенні, має містичний, таємничий характер завдяки освітленню та манері заливки тла. Все тло затемнене, у ньому повністю потонули всі деталі інтер'єру, тому в нас немає відчуття реальності місця дії – це лише вихоплений фрагмент. Крім того, Т. Шевченко в зображенні тла накладає сепію нерівномірно, імітуючи клуби диму, що й додає містичності сцені. Ми ніби втаємничені у специфічний побут казахів, його особливу атмосферу. Аналогічна, підкреслена світлотінню, «сакралізація» побутового мотиву, зустрічалась лише в аркуші «Старости» (1844, іл. 2.33) з «Живописної України», де вона передавала характер обряду поєднання двох доль. Обидва зображення досить емоційні за змістом.

В аркуші «Казахи біля вогню» для максимальної передачі враження від сцени Т. Шевченко використовує мінімальні засоби. Це стосується не лише світлотіні та чіткості, але й композиційної побудови та кадрування. Хоч жодні деталі, крім вогнища, казана та чайника, не дають уявлення про внутрішній простір юрти, ми однаково це підсвідомо відчуваємо. Те, як обидва казахи дивляться в темряву, в якій присутній їхній незримий співрозмовник (або кілька), змушує нас уявно продовжити сцену за межі цієї темряви, перейнятися відчуттям дії, яка охоплює не лише видимих нам героїв.

Активної дії в сцені немає, однак є проста людська емоція: в тому, як дальній казах тримає руки над вогнем, як він посміхається у непевних відблисках; в тому, як показано спілкування й емоційний контакт між двома казахами і кимсь, кого не видно в темряві.

Образ казаха на першому плані, який сидить спиною до вогню, справляє сильне враження моделюванням і колоритністю (навіть незважаючи на очевидні диспропорції фігури – занадто малі ноги). Тут виявилися нові пошуки Т. Шевченка у передачі світлотіні. Контрастна, деталізована світлотінь на фігурі центрального персонажа має різний характер: на торсі вона плавно й м’яко моделює вигини мускулатури, а на тканині штанів та пов’язки різко й контрастно окреслює складки. Це дає нам чітке матеріальне відчуття різниці між тканиною та живим тілом. Передня частина торса та ліва рука зображеного знаходяться в тіні, і трохи світліше за тоном тло у цій частині підкреслює об’ємність постаті. А світла кисть лівої руки подана навпаки на затемненому тлі. Особливо в тіньовій частині привертає увагу відвернений та затемнений, але дуже характерний профіль з вусами та бородою, він посилює емоційне сприйняття зображення. Художник обводить тіло темною виразною контурною лінією, котра відділяє об’ємність торса від умовного, розмитого середовища навколо. Манера виконання також відіграє велику роль у передачі пластичної форми: тіла казахів промодельовані

делікатними штришками олівцевого характеру, тоді як тло і предмети написані жирними, рідкими штрихами.

Водночас Т. Шевченко зберігає контраст між фігурою переднього казаха та іншим казахом, який сидить за вогнищем. Ця постать намальована більш розмито – без деталізованої світлотіні та чітких ліній, й у такий спосіб глядач занурюється у густе, задимлене повітря всередині юрти, наче відчуває, як його товща відділяє дальню постать від передньої. Зображення віддаленого казаха тонально цілісне й делікатне. Ліва частина композиції з глеком, вогнищем і дальнім казахом дуже вдала за розподілом контрасту.

Необхідно зауважити, що в даній роботі художник ще перебуває в пошуку цілісності світлотіні й ефектів, яка сповна проявиться в роботах 1850-х рр. Також у даній сепії ще страждає єдність всіх частин: затінена нога казаха прорoблена жирними рідкими лініями сепії, а освітлена – більше випрацювана сухим олівцем і потім штрихуванням сепією поверх нього; жорстка тканина і тіло занадто контрастують (наче на них лежить різна світлотінь); рука казаха написана грубувато і з неприродним відблиском; масштаби та логіка розміщення об’єктів порушені; тінь від ноги, тіні на плечі й лікті, як і жирні лінії в написанні ноги, дуже насичені й виникає дисонанс зі світлими частинами зображення. До заслання Т. Шевченко мало працював із сепією, більше використовував олівець або акварель. У перші роки заслання він ще у процесі пошуку цілісних і виразних прийомів моделювання у техніці сепії, через те зображення виглядають дещо грубувато.

Цікавими ритмічними нюансами в композиції є головні убори казахів. Ажурний силует хутряної шапки казаха на дальньому плані, переданий лише тональними плями, вторить ритму клубів диму в тлі, слугує переходом від узагальненого тла до деталізованих фігур. Такий ірраціональний і живописний ритм дає складну пляму, яка наче розтікається і нагадує органічні форми. Пов’язка на голові казаха на передньому плані, промодельована сухими й чіткими лініями складок з контрастною світлотінню, вносить зовсім іншу ритміку. Якщо на попередньому фрагменті

форма розтікається плямою, то тут вона замкнена в лініях і підкреслює всі чіткі силуети в зображенні, наприклад, обриси глека чи ніг казаха. Таким чином лінійні ритми слугують маркером першого та дальнього планів у цьому обмеженому зображенні простору, вони передають різкі деталі спереду й узагальнені, розмиті позаду, посилюючи відчуття особливого, задимленого повітря в юрті.

Незважаючи на істотне порушення пропорцій, ця робота є набагато виразнішою за світловою та повітряною побудовою середовища, ніж твори «Казахський хлопчик дрімає біля грубки» та «Казахський хлопчик розпалює грубку». Тут глибше передано атмосферу, менше зайвих деталей, замінених глибокою напівтемрявою, з якої вихоплено найемоційніший фрагмент сцени. За цими критеріями робота справді нагадує полотна Рембрандта, скажімо, «Артаксеркс, Аман і Есфірь» (1660, іл. 3.64) чи найвідоміше «Повернення блудного сина» (1663–1669, іл. 3.65), які Т. Шевченко бачив у Ермітажі.

В аркушах «Казахський хлопчик розпалює грубку» (іл. 3.66) та «Казахський хлопчик дрімає біля грубки» (іл. 3.67) більший чи менший контраст світлової побудови створює різні ефекти: в першому зображенні – це сильне відчуття жару від пічки в обмеженому просторі юрти, а в другому скоріше показано лише світло, яке виявляє об’ємність форми, і дає м’яке тепло. Перший аркуш демонструє світло неприкрите, так само, як і відкритий емоційний стан хлопчика в даному зображенні. В іншому аркуші, де хлопчик спить і його стан замкнений та спокійний, світло від пічки символічно прикрите від глядача для інтимності атмосфери.

Зображення хлопчика, який розпалює грубку, емоційно активне завдяки його усміхненому обличчю, зверненому до нас, проте ця емоційність зовсім інша, ніж у іншій роботі, вона не настільки завуальована й замкнена в собі. Інакше передано й середовище: ефект яскравого освітлення з неприкритим джерелом світла і променями наповнює юрту не таємничістю, а палаючим жаром, якому хлопчик радіє. Таку неспокійну атмосферу підсилено вібруючими штрихами, якими виконано тіні.

В даному зображенні цілісність дещо втрачається через контрастні переходи світлотіні (і на тілі хлопчика, і в написанні тла), грубе штрихування тканини і тіней поза хлопчиком, жирні тіні на решітці стіни, велику кількість деталей (хмиз, ніжки, підлога, стіна юрти). Це все розбиває, дрібнить зображення, важко сконцентрувати увагу на якійсь окремій частині. Велика кількість деталей та активне освітлення викликають відчуття наче неможливо видихнути.

Робота «Казахський хлопчик дрімає біля грубки» є більш цілісною, ніж попередня, вона наче перехідна форма між ефектами й атмосферою зображень хлопчика, що розпалює грубку, і казахів біля вогнища. Як і в зображенні двох казахів, де вогнище було прикрите глеком, тут використано прийом контражуру. Дверці розпаленої грубки відкриті, вони закривають від нас це джерело яскравого світла. Така деталь створює активний і лапідарний геометричний ритм прямокутників, котрий підкреслює плавні вигини фігури хлопчика. Переходом між чіткою геометричністю та пластикою тіла є тло з ромбами і дошка, де втілені і геометричність, і плавність ліній. Також рівні лінії дверцят та полички грубки вносять чіткість до композиційної побудови.

Вартий уваги фрагмент з хутряною шапкою, без якого зображення було б набагато «сухішим»; деталізоване світлотінню хутро врівноважує усі крупні форми в композиції. Дві насичені, темні плями – дверці і тінь від голови – обрамляють світлий торс та врівноважують його занадто яскраве освітлення. Таким чином композиція є збалансованою. Задля чистоти та легкості її сприйняття художник залишив нижню частину зображення нейтральною, позбавленою деталей і всупереч реалістичності світлою. У порівнянні з попередньою роботою, відсутні такі акценти у виконанні, які випадали із загальної картини, немає зайвої деталізації. Тому за світловою і композиційною побудовою дане зображення цілісне та продумане.

Крім казахів та їхнього побуту Т. Шевченко зображував експедиційний побут та колег, у тому числі керівника експедиції О. Бутакова. У цих творах він також розробляв світлові і композиційні проблеми, зокрема, у сепії

«О. Бутаков та О. Істомін під час зимівлі на Кос-Аралі» (іл. 3.68). Характер цього зображення можна назвати змішаним, якщо розглядати мету, поставлену художником: з одного боку він був зосереджений на передачі побуту, з іншого – у побутових деталей забирає провідну роль світловий мотив, який ще більше цікавив митця. Подібне змішування різних мотивацій при створенні зображення стане традиційним для побутових робіт часів заслання (це проявилося також у сепіях «Т. Г. Шевченко малює товариша» (1848, НМТШ, Г-845, іл. 3.69), «Т. Г. Шевченко серед товаришів» (1851, НМТШ, Г-296, іл. 3.105)). Як і в зображенні казахів, тут присутній суто побутовий момент, але йому надано особливого – емоційно затишного, майже інтимного звучання.

Митець використовує той самий мотив штучного освітлення в інтер'єрі та прийом контражуру, що і в аркуші «Старости» (1844, іл. 2.33) з «Живописної України», – коли світло в простому побутовому інтер'єрі набуває емоційного і театрального звучання. Однак в «Старостах» подібне освітлення надавало не лише інтимності, але й сакралізації дійства. Тут же за допомогою аналогічного світлового ефекту передане відчуття застиглого, підглянутого моменту. Світло підкреслює замкнений характер кімнати і жанровість зображеної сцени. Тут присутній особливий затишок, якого немає в інших зображеннях щоденного життя Т. Шевченка, кожне з яких має власний характер.

Такі зображення як згадані «Т. Г. Шевченко серед товаришів», «Т. Г. Шевченко малює товариша» мають характер не інтимний, а репрезентативний, завдяки натурній штудії чоловічих торсів. Навіть набагато пізніша сепія «Казарма», яка нагадує даний аркуш замкненим простором і мотивом освітлення, все ж значно відрізняється від нього оповідністю. Це не схоплений момент, а сукупність різних станів, дій та емоцій, що стають помітними при уважному роздивлянні зображення. Однак, у сепії «О. Бутаков та О. Істомін під час зимівлі на Кос-Аралі» відсутня розгорнута оповідність і репрезентативність, маємо скоріше стан.

Загадковості та інтимності атмосфери сприяють також недомовки – те, про що треба здогадуватись. Глядачеві відоме розташування джерела світла, але він його не бачить. Чоловічі образи показані завуальовано: обличчя О. Істоміна ледь означене плямою тіні, О. Бутаков сидить до глядача спиною і закриває джерело світла. Побутові деталі показані, але затінено, без акцентування. Композиційним вузлом у цій роботі є світлотіньовий мотив: закрите від глядача джерело яскравого світла і сяйво поширене по дальньому куточку кімнати. В цій головній частині зображення перед глядачем постає головна деталь, що привертає увагу розташуванням у центрі і сильним контрастом – силует Істоміна у контражурі, зокрема круглий обрис голови.

Затемнені частини пророблені дуже світло, як і в сепії «Казахський хлопчик дрімає біля грубки», щоб зберегти чисте прочитання другорядних побутових деталей. Тут Т. Шевченка цікавив не сильний контраст темного і світлого, як у багатьох інших сепіях, а виразні силуетні плями з деталями: пічка з трубою, чайник, постаті, тіні від полиць.

Багатьом шевченковим роботам властива закономірність, яка все ще не дає сповна проявитись реалізму: контраст присутній там, де це потрібно для виразності, а не там, де логічно. За логікою, на першому плані має бути сильніший відблиск від вогню в пічці, а все навколо має бути затемнене сильними тінями на пічці та поза нею. Однак, тут художник просто занурив все в напівморок, обійшовши контрастну світлотінь і відблиск стороною, оскільки вони заважали б виразності фігур.

Кімната наповнена великою кількістю предметів, в оточенні яких – на другому плані – узагальнено подані фігури людей. Вже з першого погляду на зображення композиційний вузол одразу концентрує увагу на собі завдяки центральному розташуванню та світловому ефекту. Однак, при тривалому спогляданні від зображення відвернутих та затінених людей починає відволікати антураж, бо він розгорнутий, детальний і забирає значну частину уваги. Побут передано хоч і в напівтіні, але затишно і переконливо, він дуже інформативний: книги на нерівних підвісних полицях, пічка з чайником і

трубою, речові мішки й плащі, легкі розкладні меблі, шаблі та череп, – всі деталі вливаються в оповідь про мандрівний, але затишний побут експедиції і характер зображених людей. З цієї точки зору Т. Шевченко проявляє себе як вдумливий художник, тому в цьому зображенні перед глядачем дві промовисті дійові особи, але це не люди – це світло й антураж. Митець тут відчутно зацікавлений відтворенням побуту, однак надалі в інтер'єрних зображеннях його роль зменшуватиметься до рівня декоративно активного тла.

Дуже схожою і водночас відмінною за характером є сепія «Т. Г. Шевченко малює товариша» (1848, НМТШ, Г-845, іл. 3.69). З одного боку, зображення відрізняється від попереднього принципом подачі образів: вони відкриті, навіть театрально презентовані глядачеві. З іншого боку, цим двом роботам властиві виразне вибудовування простору й активна роль світла у виділенні композиційного вузла. Це зображення є складним за жанровою приналежністю – одночасно це натурна штудія, автопортрет, портрет і побутове зображення інтер'єрної сцени. Напівоголений натурник, стоячи на першому плані посеред кімнати, позує художнику, що лежить на канапі перед столиком з глеком, які слугують імпровізованим мольбертом для альбому. Хоча сцена показана в процесі рисування, жодної дії в ній немає, все застигло: і натурник, і задумливий статичний Т. Шевченко з пензлем у руці, і навіть світло, яке чітким променем падає згори із вікна.

Цікаво, що художник обрав горизонтальний формат для цієї роботи. Саме завдяки йому фігура товариша і побутове оточення сперечаються за роль у зображенні та увагу глядача. Постать натурника знаходиться чітко по центру і показана крупно, займає більшу частину висоти зображення. Якби вона була розташована у вертикальному форматі, як, наприклад, в аркуші «Т. Г. Шевченко серед товаришів» (1851, іл. 3.105), то захоплювала б основну увагу глядача, оточення було б другорядним. Однак, тут горизонтальний формат, який не обмежує зображення обстановки, а навпаки дає можливість показати його широко і детально. Тому інтер'єр, який займає

близько 80% зображення, є повноправним учасником сцени в інформативному й образному планах. Так, після сприйняття композиційного центру (натурника) глядач може ще довго розглядати все навколо нього, перш ніж повернутись знову до центру.

Автопортрет Т. Шевченка поданий відсторонено й затінено на другому плані; складається враження, наче він є частиною інтер'єру. В якомусь смислі так і є – позою й виразом обличчя він вписується в затишність, невимушеність і розслабленість атмосфери приміщення, в той час як натурник виділяється з цієї атмосфери репрезентативною позою.

Ця робота має академічну світлову побудову: головна частина зображення на першому плані освітлена за принципом прожектора. Освітлення різне для різних частин зображення. В інтер'єрі присутній фрагмент вікна вгорі, з якого падають діагональні промені. Тіні в усіх деталях кімнати більш-менш підпорядковані цьому освітленню, однак, у фігурах світлотінь втрачає логіку, наче в кімнаті є кілька джерел світла, наприклад, ще одне вікно поза межами композиції. Цю гіпотезу підтверджує освітлення постаті натурника, проте заперечують відблиски на предметах та падаючі тіні.

Хоча натурник стоїть спиною і трохи боком до вікна, його освітлено яскравим, майже прожекторним променем спереду. Тобто він вирівається з усієї світлової побудови зображення – тіло наче світиться в цьому напівзатіненому інтер'єрі. Водночас такий яскравий промінь найбільше освітлює оголений торс, а на обличчі він слабший. Таким чином, одразу стає зрозумілим головний задум роботи – натурна штудія торса, а не портрет. Пластику торса промодельовано скрупульозно, дуже делікатними та натуралістичними є переходи між світлом і тінню та сильний рефлекс на затіненому лівому боці від освітлених руки та постелі.

Зображення Т. Шевченка, який лежить на канапі, також є прикладом невідповідностей в освітленні, – воно наче падає на фігуру з кількох напрямків одразу: голова й рука, на яку спирається зображуваний, освітлені з

вікна, більша частина голови затінена, а увесь одяг освітлений більше, таке враження, наче джерело світла десь посередині стелі.

Чоботи натурника з яскравими відблисками на складках шкіри хоч і випадають з загальної манери виконання, проте гарно доповнюють зображення – дзвінкого акценту не вистачало, адже увесь інтер'єр приглушено «матовий» і контрасти в ньому слабкі. Даний акцент підтримується також яскравими відблисками по силуету глека й альбому на столі. Ці деталі, як і виразна форма гітари справа, оживляють зображення, додаючи йому мініатюрної вишуканості.

В аркуші «Т. Г. Шевченко малює товариша», як і в багатьох роботах Т. Шевченка, привертають увагу диспропорції натурника: маленька голова на крупному торсі, короткі ноги і при тому великі ступні. Тут простежується аналогія між трактуванням світла та підходом митця до пропорцій: як художник освітлював композиційний центр, так він і збільшував у розмірі ту частину зображення, яка його цікавила найбільше – в обох випадках це торс. Цікавим нюансом є те, що фігура самого майстра, показана в складному ракурсі, є пропорційнішою.

Для цієї сепії характерна вдала передача глибокого простору інтер'єру, в якому вільно розташована фігура натурника і передане відчуття товщі повітря. Це враження створюється завдяки градації плям від контрастних (на першому плані) до тонально споріднених (на задньому), ракурсним розташуванням об'єктів (столу, стільця, ліжка і канапи), променем світла, який пронизує товщу повітря між натурником та всіма об'єктами на задньому плані. Т. Шевченко замикає простір інтер'єру, використовуючи вигнуті ритми драпувань з двох боків (шинель – ліворуч, ковдра – праворуч), а також прямі лінії спинки ліжка і натягнутої вгорі мотузки. Композиція наче охоплена цими кулісами. Зображення мотузки та світильника вгорі створюють відчуття тісноти та низької стелі, завдяки чому постать натурника своєю чергою здається ще крупнішою. У творах заслання митець активніше,

ніж у попередній період, відпрацьовував побудову глибокої та врівноваженої композиції, тому його майстерність значно зросла.

Таким чином, у сепії «Т. Г. Шевченко малює товариша» художник підкреслює композиційний вузол багатьма засобами: центральним положенням, світлотінню, лінійними ритмами, деталями простору. Можна підсумувати, що розглянуті побутові зображення 1848–1849 рр. демонструють роботу Т. Шевченка з різноманітними способами вибудовування простору, світлотіньової режисури та підкреслення композиційного вузла.

Після Аральської експедиції у 1849–1850 рр. художник певний час провів у Оренбурзі, завершуючи й систематизуючи експедиційні роботи. В цей період він активно спілкувався з місцевою спільнотою – з вищими колами управлінців, офіцерів, інтелігенції, з поляками-засланцями. Через це спілкування знову пожвавилася портретна творчість Т. Шевченка, хоча нам відомо лише кілька творів цього часу.

Вплив манери П. Соколова, що сильно виявлявся у портретах кінця 1830 – 1840-х рр., зберігається у роботах 1850 р., проте в них помітні й нові риси манери вже досвідченішого митця. По-перше, це виявилось у вільнішому і впевненішому компонуванні фігури. Портрет Миколи Ісаєва (1850, НМТШ, Г-762, іл. 3.70) демонструє розслаблену, переконливо трактовану позу фігури, розвернутої у просторі. Репрезентативність передана не у поставі, а у зверхньому виразі обличчя молодого чоловіка. По-друге,у портретах 1850 р. з’являється певна декоративність: Т. Шевченко використовує кілька чистих і насичених хроматичних кольорів для підкреслення прозорих, малонасичених тонів обличчя. Так контраст синього, жовтого і червоного кольорів у написанні мундиру і стільця в портреті М. Ісаєва робить виконання обличчя витонченішим. При порівнянні зі схожою гамою портрету М. Соколовського (1842, НМТШ, Г-720, іл. 3.71), помітно, що колористична майстерність Т. Шевченка стала делікатнішою.

Акварельні портрети 1849–1850 рр. демонструють органічний перехід від живописних портретів 1840-х рр. до нової манери, що сповна виявиться у роботах сепією. «В акварелі передумови нової манери виявляються, по-перше, в майже монохромній тональній частині зображені, як, скажімо, у портреті О. Бларамберг (1849–1850, НМТШ, Г-768, іл. 3.73), в якому активний хроматичний колір хоча й присутній, але дуже сконцентровано. По-друге, в розширеному зображенні антуражу, який підкреслює образ моделі, як, наприклад, у портреті невідомої (1849–1850, Нижньогородський державний художній музей, іл. 3.72)» [58, с. 43].

Серед акварельних портретів Т. Шевченка портрет Олени Бларамберг виділяється незвичною для манери художника колористичною побудовою. Декоративність портрету визначається вже національним грецьким вбранням жінки, але вона посилюється також трактуванням кольорів. Митець передав насичений колір алого жакету та дуже темного коричневого волосся, виділивши яскравим жовтим і оранжевим кадмієм та білилами деталі одягу. Їх він оточив приглушеною масою півпрозорих тонів блакиті і вохри, що надає тлу складного, поліфонічного звучання. Фігура жінки, написана делікатно й легко, вона передає відчуття ніжної краси, чия делікатність підкреслюється оточуючими дзвінкими акцентами.

«З одного боку цей портрет наче відгук блискучого живопису і любові до червоного кольору К. Брюллова. З іншого боку, П. Соколов часто у своїх акварельних портретах використовував акцентування колориту однією сильною плямою яскравого кольору в одязі (портрети О. Орлової (1829, іл. 2.7), Є. Хітрово (1837), С. Бобринської (1827)), але в нього цей прийом був складніший і пов’язаний з кольоровими співвідношеннями, про які йшлося раніше» [58, с. 43]. Цей активний колір дещо відволікав увагу від обличчя моделі, але при тому суголосні йому нюанси були присутні в написанні обличчі: пляма насиченого блакитного перегукувалась з ніжними блакитними тінями в обличчі; червоного – із слабшими червоними тонами на щоках чи губах. «Таким чином, колорит об’єднувався і ця найактивніша

пляма не заглушала собою зображення, а одержувала конструктивну роль носія кольорових відношень (ця пляма забирала на себе весь контраст із протилежними їй тонами, тому споріднені з нею акценти не були носіями контрасту і не «виривалися» із зображення)» [58, с. 43].

На відміну від такого методу, Т. Шевченко обирає менш узгоджене, декоративніше, але й цікавіше вирішення. Червона пляма відособлена і не має перегукувань у зображенні, тому має характер аплікації. Замість того, щоб зробити її об'єднуючим фактором, митець використовує жовтий тон і проводить аналогію між акцентами деталей одягу, подушки і пов'язки на голові жінки. Художник вдало передав матеріальність одягу: блискучу і цупку тканину, об'ємність золотих деталей. Одяг своєю активністю відволікав би увагу від обличчя, але воно виділене блискучо написаними очима. Холодний тон тіней на сукні контрастують з червоним і жовтим, роблячи колорит багатшим.

У портреті одразу привертає увагу експресивне та насичене штрихування тла, воно підкреслює жіночність фігури і легке та напівпрозоре написання обличчя й рук. Цей прийом також стане характерним для пізніших олівцевих портретів художника. «Відсутність контрастної світлотіні та підкресленої об'ємності, делікатне, ледь намічене моделювання створюють такий ефект, наче матеріальність фігури зникає. Потім ці риси поступляться місцем активному об'ємному моделюванню, наприклад, в сепійних портретах А. Ускової 1853–1854 рр.» [58, с. 43].

Завдяки такому колористичному вирішенню, заснованому на активності насиченої плями і делікатності інших тонів, портрет О. Бларамберг є одним з найвитонченіших прикладів в творчості художника і одночасно знаменує кінець еволюції його акварельних портретів.

Пізніше в засланні Т. Шевченко перейшов до написання портретів в техніках сепії та італійського олівця. «Ці суто графічні твори є більш цілісними й виразними, аніж акварельні портрети. Важко стверджувати, що акварелі підготували зміни в манері, однак у них вже простежується

тенденція нового бачення» [58, с. 44]. Зокрема, портрет невідомої (іл. 3.72) є перехідним етапом перед портретами сепією, оскільки у ньому з'являється зображення оточення, котре стане невід'ємним елементом сепій.

Наприкінці 1840-х рр. Т. Шевченко починає виконувати портрети й автопортрети сепією. Оригіналів тогочасних портретів сепією не збереглося, однак відомо, що художник виконав портрет Хоми Вернера (1849), відомий нам лише за фотографією (НМТШ, Ф-62), котра показує відокремленість фігури від оточення, а також поруч з делікатною технікою виконання обличчя ще грубувату манеру виконання інших частин зображення, зокрема одягу та верхньої частини тла.

В овальному погрудному автопортреті сепією (1849, НМТШ, Г-909, іл. 3.74), виконаному митцем одночасно зі згадуваними акварельними портретами в Оренбурзі, з'являються нові віяння, не властиві попередній та тогочасній творчості – у ньому найраніше виявилися риси, які потім відшліфуються в портретах 1850-х рр. Автопортрети Т. Шевченка, починаючи з роботи 1840 р., характерні новаторським підходом, оскільки в них раніше й сміливіше, ніж в портретах інших людей, використовуються ефекти світлотіні і техніка виконання стає різноманітною. Художник, як і Рембрандт, спочатку наважувався відпрацьовувати нові прийоми на зображеннях самого себе.

У даному автопортреті велику роль відіграє візуальна ефектність манери виконання. Митець починає використовувати різні види штрихування, поєднання узагальнених і ювелірно деталізованих елементів, подальшого розвитку набув мотив контрастного освітлення. Рельєф обличчя натуралістично передано делікатним перехресним штрихуванням різної насиченості, довжини та товщини. Його видно лише при близькому вивченні зображення, на відстані ж воно зливається в цілісні тональні переходи. Другорядні деталі рельєфу вилиць, щік і скронь відволікали б увагу від виразу обличчя і погляду, якби не використав іншу, більш контрастну манеру виконання для очей і вусів. Волосся і вуса виконані не так штрихами, як

насиченими живописними мазками. Вони виразні, довгі, дугоподібні і тому не зливаються в єдину пляму. Таким чином Т. Шевченко у цьому автопортреті започаткував важливу проблему – пошук графічних засобів для переконливого відтворення матеріальності об'єктів. Завдяки різниці у виконанні блискучість волосся і пишних вусів контрастує з матовою шкірою і тінями, що посилює реалістичність зображення.

Світлотіньова побудова традиційна для портретної творчості Т. Шевченка: яскравий промінь вихоплює обличчя з нейтрального темного тла і контрастно виявляє пластику. Така побудова використовувалась для підкреслення очей та інтимності погляду, спрямованого з напівтіні. У манері виконання очей в цьому автопортреті привертає увагу дуже активний відблиск на нижній повіці правого ока, а потім тонший і менш активний відблиск під лівим оком. Цей світлий відблиск на контрасті з темним штрихуванням навколо нього виглядає настільки виразно, що з'являється враження, наче він виконаний білилами, хоча це просто залишена чистою смужка паперу. Цей елемент «важливий для розстановки акцентів, оскільки без нього дрібні й часті відсвіти на вусах своєю декоративною ритмічністю й контрастом відволікали б увагу глядача від очей» [63, с. 28]. Також цей дзвінкий світлий нюанс освіжає портрет і робить вираз обличчя й погляд живішими, менш замкненими.

В автопортреті присутня ще одна проблема, яка стане особливістю графічної манери Т. Шевченка – це принцип поєднання скрупульозно випрацюваних та узагальнених частин композиції для акцентування головного вузла і урізноманітнення техніки виконання. Одяг у даному автопортреті лаконічно показано великими, умовними плямами; вони виконані штрихуванням, але воно нагадує рівну заливку. Тому узагальненість цих плям максимально виграшно відтіняє мініатюрно пророблене обличчя. Надалі художник розвиватиме цей прийом не лише в портретах, а й у пейзажах і сюжетних сценах. «Такий прийом виписування обличчя чи деталей фігури широко застосовували в епоху романтизму» [218,

с. 109], тому ця різниця у виконанні разом зі світлотінню посилюють психологізм автопортрета.

Манера виконання тла заслуговує окремої уваги, оскільки створює додаткові ефекти, від чого тло стає не просто задником, а середовищем. Воно написане різними за насиченістю маленькими, майже точковими штришками і великими, широкими мазками, що робить його неоднорідним і наче вібруючим. Це надає ефекту м'якої напівтемряви і додає динамічності: хоча Т. Шевченко зображений у спокійному стані, тло контрастує з ним своєю «рухливістю».

«Показово, що у 1850 році Т. Шевченко створював акварельні портрети повністю в манері 1840-х років, а в сепії він уже в 1849 році проявив нові ознаки» [63, с. 27]. Тому цей автопортрет посідає важливе місце серед творів 1847–1849 рр., оскільки започатковує важливі напрямки пошуків у графіці Т. Шевченка: активна роль тла у підкресленні образу, збалансованість умовно виконаних і деталізованих частин, відпрацювання навичок передачі матеріальності в сепії. Означені проблеми знайдуть подальший розвиток у 1850-х рр. не лише в портретах сепією, але й олівцевих портретах і пейзажах.

До цього періоду перебування в Оренбурзі належить рідкісне для творчості Т. Шевченка зображення релігійного характеру – «Розп'яття» (1850, НМТШ, Г-713, іл. 3.75). Це ескіз для церковного розпису, що не був втілений в життя і передає виразний задум художника лише у вигляді сепії.

На першому плані по центру зображено яскраво освітлене розп'яття, ліворуч на другому плані сидить вбита горем Богоматір, вкрита покривалом, що закриває її обличчя. На третьому плані з двох боків від Христа височіють два хрести з розбійниками. Умовно написані пагорби та хмарне небо складають тло, їхня узагальненість підкреслює виразність контрастних деталей в усіх фігурах.

Тіло Христа займає всю центральну частину зображення. Він ділить зображення вертикаллю на дві частини. З геометричної точки зору, побудова першого плану з розп'яттям дуже проста: вертикаль хреста впирається в

розташовану під незначним кутом горизонталь, доповнену пологими діагоналями рук. Це зображення фронтальне з легким розворотом і статичне, що цілком підходить для розпису. Таке компонування хреста з тілом Спасителя часто зустрічається у храмових картинах в європейському і російському мистецтві, зокрема, Карл Брюллов у полотні «Розп'яття Христа» (1838, іл. 2.11) також використав подібне рішення. Т. Шевченко бачив роботу вчителя та, імовірно, використав його схему розташування хреста та прожекторного освітлення, однак в усьому іншому митець пішов іншим шляхом. Зокрема, зробив спробу оживити застиглий перший план драпуванням на тілі Христа, аби порушити важкий і аскетичний ритм відособлених вертикалей.

Вирішення дальніх планів у Т. Шевченка виходить поза традиційні прийоми релігійних розписів і вівтарних картин, зокрема, через посилену динаміку й експресію. Звісно, треба мати на увазі, що це, вірогідно, ескіз до розпису, а ескізи часто мають характер більш динамічний і драматичний, аніж кінцевий живописний твір, в якому експресивні елементи зникають чи трансформуються. Прикладом цього можуть бути графічний аркуш та картина К. Брюллова на таку ж тему. Сепія «Розп'яття» (1838, іл. 3.76) роботи Великого Карла дуже романтичний та експресивний: у ньому більший розворот хреста, контрастна світлотінь, буремне небо, закинута голова Ісуса і розбурхане волосся, мажорна манера виконання. В той час як живописне полотно загладжене, стримане і більш театралізоване.

Незважаючи на фронтальність і статику першого плану, вся композиція виглядає динамічно, оскільки бічні частини зображення з двома хрестами, Марією і обрисами пагорбів вносять відчуття руху, глибини та драматизму. В композиції багато лінійних ритмів, розташованих під різними кутами. Динаміка та глибина створюються, по-перше, за рахунок ракурсно повернутих до центру хрестів, а по-друге, за допомогою виразних силуетів тіл двох розбійників: в одного – напружено витягнутий силует, в іншого – дуже ламаний.

Тенденція показувати Ісуса божественно спокійним на хресті, а двох розбійників у змучених позах, є звичайною для європейського мистецтва (Антонелло да Мессіна «Розп'яття» (1475, іл. 3.77), Рембрандт «Три хрести» (1653, іл. 3.78)). Спокійна поза, гармонійна розслабленість тіла Христа в такий трагічний момент активно контрастує з судомним напруженням тіл розбійників, наче цим підкреслюються муки смертних і божественна невразливість та терпіння Спасителя.

Акценти освітлення протиставлені з обох боків від яскраво-світлої центральної частини: лівий розбійник (Дісмас) повністю в тіні, правий (Гестас) – повністю освітлений, а в нижній частині їм навпаки вторять освітлене покривало Марії зліва та темна пляма землі праворуч. Це дещо схоже на офорт Рембрандта «Три хрести», в якому божественне світло в центральній частині також обрамлене тінню на одному розбійникові та променем на іншому.

Ламаність і напруженість тіл разом з описаним вище контрастом освітлення, хмарним небом та «стрілами» бічних хрестів надають зображенню трагічного звучання. Те, що хрести розташовані на різній висоті і під різними кутами, а також присутність з лівого боку Марії, яка «перетягує» композицію ліворуч – все це порушення рівноваги вносить драматичний дисонанс у напруженість звучання сцени.

Бічні хрести й тло відтіняють і підкреслюють найяскравіший елемент – тіло Спасителя. Воно сяє надприроднім світлом на першому плані, притягуючи погляд глядача та наводячи думки на ідею фаворського світла та ісихастське поняття божественної енергії. М. Скиба влучно зауважував це ідейне наповнення постаті Ісуса: «Вона сприймається як суцільний згусток енергії Світла, що прагне у височінь» [180, с. 276]. Світлотіньове моделювання тіла Христа мінімальне, тіні сконцентровані на лівому боці та нижній частині ніг, тоді як торс, руки, верхня частина ніг сяють, майже позбавлені тіней, а, отже, і матеріальності. Це цікаво, зважаючи на любов Т. Шевченка до моделювання оголеного тіла, адже в його численних сепіях

найвиразнішою частиною зображення є саме об’ємна пластика фігури в контрастному освітленні. Але тут це зайве, тут замість матеріальності об’єму головною стає виразна контурна лінія.

Голову ж Христа художник трактує інакше: в обличчі він дає сильний та чіткий контраст світла й тіні, котрий узагальнено виявляє риси та рельєф обличчя. Половина лику повністю захована в тіні, як і очі. Невідповідність між цією контрастною, різкою світлотінню обличчя та м’якою, плавною напівтінню в тілі своєю нелогічністю порушує фізичні закони і посилює відчуття, що це світло неприродне, не має стосунку до законів матеріального світу, що це промінь божественного світла осяює Сина Божого.

Цей ескіз релігійного розпису наповнений ідейним звучанням. Хоча для творчості Т. Шевченка подібне зображення божественних образів було рідкісним, більшість його жанрових та історичних образів сповнені якогось стану сакральності. Тому художникові вдалося так глибоко відчути одночасно драматизм євангельського сюжету і сяючу сутність образу Спасителя. В цьому йому значно допоміг досвід європейського та російського мистецтва, засвоєний у Петербурзі.

Проведений аналіз показав, що в цій та інших роботах Т. Шевченка ранніх років заслання активно формуються нові риси у роботі художника з різними варіантами освітлення, з моделюванням форми та побудовою простору, з акцентуванням мас і композиційного вузла, з використанням графічних технік сепії та акварелі. Надалі ці здобутки буде закріплено в творах першої половини 1850-х рр., що продемонструють більшу врівноваженість композицій, цілісність світлотіні і виразність колориту.

3.3. Відпрацювання графічних навичок і художній пошук у 1851–1855 роках

Початок 1850-х рр. був тяжким для Т. Шевченка, оскільки його перевели до Орська, а потім до Новопетровського укріплення, де умови були жорсткими і неможливими для художньої діяльності. Однак, ситуація швидко змінилася, і цей період позначився для художника ще однією плідною для творчості подією – експедицією до гір Кара-Тау, в яку він відправився у 1851 р. й у якій працював разом з польським діячем і художником, також засланцем Броніславом Залеським. Згодом у Парижі Б. Залеський видав альбом «Життя киргизьких степів» (1865), у який вмістив копії з рисунків і акварелей Т. Шевченка.

Впродовж цієї експедиції риси, вироблені у манері художника в аральських пейзажах, посилилися та до них додалися нові. Г. Паламарчук цілком вірно писала, що в каратауських акварелях більше світла і повітря [143, с. 20]. Якщо в аральських роботах виразність перетягується на себе рельєфом (його масою, пластикою), то в роботах з Кара-Тау провідну роль у зображенні відіграє світлова побудова з різноманітними ефектами: яскрава пляма світла на землі, промені в небі, розтяжка кольору неба під час заходу сонця, білий диск місяця – ці елементи в композиціях стають центральними і підпорядковують собі колорит та виразність силуетів в композиції.

Також зображення неба, яке в кінці 1840-х рр. лише починало відігравати рівноцінну рельєфу роль, в пейзажах 1851–1857 рр. іноді взагалі стає головною частиною зображення. Деякі роботи 1848–1849 рр., наприклад, рисунок «Хмари над берегом Аральського моря» (1848–1849, ІЛ НАНУ, № 109, арк. 5 – іл. 3.79) показують, що Т. Шевченко ще тоді цікавився виразністю ритмів і мас у зображенні неба, але там виразність плями рельєфу їх ще заглушувала. В акварельних пейзажах з експедиції до Кара-Тау небо є повноправним учасником в ритміці плям композицій. «Саме активні, динамічні обриси хмар і розтяжки тону неба врівноважують

зображення скель й пом’якшують їхню різкість. В період заслання художник набагато сміливіше став використовувати різкі акценти, врівноважуючи їх ритмічно м’якшими частинами зображення» [59, с. 241].

Сповна цю нову тенденцію демонструє акварель «Акмиш-Тау» (1851, НМТШ, Г-500, іл. 3.80), композицію якої визначають два учасники: небо і скелі. Завдяки їм вона поділена навпіл по діагоналі і кожну половину займають протилежні ритми, які наче зустрічаються у центральній зоні. Плавні округлі обриси хмар є менш чіткими, ніж різко окреслені скелі, але вони такі ж активні завдяки цілісності їхніх плям. Зображення контрастних і дрібних деталей скель не таке цілісне, як величні плями хмар, тому «розсипається». Ці протилежні сили (велика й дрібна, узагальнена і деталізована), які діють в композиції, забезпечують рівноправність верхньої та нижньої частин. Особливо гостро ця нова рівнозначність ролей землі і неба помітна при порівнянні акварелі «Акмиш-Тау» з пейзажем «Крутий берег Аральського моря» (1848–1849, НМТШ, Г-368, іл. 3.81) з попереднього періоду, де важкість і монолітність скель домінувала над делікатним написанням неба.

«Скупчення скель протиставлене скупченню хмар, вони й виглядали б наче блоки, якби цю масу не розсіювали по композиції горизонталі. З горизонтальних ритмів тіней на землі виринають вгору дрібні скелі й виростає велика скеля, схили якої виводять наш погляд до неба, а далі він закручується в хмарах і повертається до землі» [59, с. 242], таким чином, художник вхоплює увагу глядача та забезпечує постійний замкнений рух у зображенні. В пейзажах режисура руху ока глядача більш чітка і проста, ніж в побутових роботах.

Ця акварель є одним з найхарактерніших прикладів важливості для геометричних ритмів у побудові композицій пейзажів. «Вони так само, як характер світлотіні й розгортання простору, були специфічною рисою степових краєвидів, а тому допомагають художникові не лише компонувати пейзажі, але й передавати фізичне відчуття місцевості» [59, с. 242].

У цьому пейзажі використано ефект свічення білих плям, створених лише тоном чистого паперу. Освітлена частина скелі та поруч з нею біла хмара наче суперничають своєю світлотою. Таким чином виразно передане враження від крейдяних скель під яскравим сонцем степів.

Колорит цієї акварелі загалом холодний, побудований на блакитних і сірих тонах. Теплих тонів мало: художник дає вкраплення теплого зеленкуватого кольору в схилі справа від скелі і легкий жовтуватий відтінок по нижньому краю зображення. Також сам тон паперу теплий. Ця складова колориту є ціннішою, ніж в інших акварелях, оскільки тут контраст теплого й холодного виходить тоншим і нюансованим, наче натяк на жовтуватий тон оживляє колорит і заземляє його.

Іншим прикладом схожого принципу рівноваги між об’єктом і небом, а також холодного колориту з натяками на теплі тони є акварель «Туркменські аби в Кара-Тау» (1851–1857, НМТШ, Г-499. іл. 3.82). Архітектура займає більшу увагу, ніж небо, але зображення хмар є необхідним для цілісної композиції. Без м’яких обрисів хмар і плавних переходів їх кольорів в небі контрастна й різка архітектура відривалася б від оточення. В порівнянні з акварелями, написаними Т. Шевченком в поїздках Україною, тут більше цілісності між об’єктами і простором, поступово митець підходить до збільшення ролі атмосфери і простору та розчинення фізичного об’єкта в цьому просторі.

Колорит акварелі дуже простий: в нього входять чисті блакитний і вохра та ахроматичні сірий і білий. Ці тони варіюються лише за світлотою й майже не змішуються. В кольоровій композиції є чіткий розділ теплої та холодної зон, що їх розбавляє велика кількість нейтральних білих і сірих плям. У центральній контрастній і деталізованій частині переважають теплі кольори. Вона подана на тлі великої сірої хмари, що є нейтральною зоною між нею та блакитним холодним небом. Така велика кількість ахроматичних кольорів ускладнює колорит, тому що без них поєднання синього і вохри було б дуже декоративним (подібну декоративність чистої обмеженої палітри

можна було спостерігати в ранній шевченковій творчості, наприклад, у портреті М. Катеринич (1846, НМТШ, Г-719). Використання нейтральної складової колориту тут майстерно використано для створення природного і комфортного для ока зображення сцени.

«Туркменські аби в Кара-Тау» демонструє чистіші кольори, ніж «Акмиш-Тау», і це є головним засобом передачі атмосфери і світла. Особливо важливе використання чистого сірого, який не перетворюється на тон синього чи вохристого кольорів. Цей сірий разом з білим тоном не пожовклого паперу вступають в контраст з дуже теплою чистою вохрою і надають акварелі свіжого холодного звучання. Насичені сірі тіні з затемненим контуром на будівлях мають чітку межу з чистими білими плямами – цей контраст підкреслює яскравість сонячного світла. В такий спосіб завдяки колористичним контрастам та манері накладення плям і мазків художник не лише створює виразне зображення, але й передає глядачеві відчуття від повітря і стану погоди.

Акварельні пейзажі Т. Шевченка цього часу стають більше живописними, ніж графічними, оскільки роль кольору посилюється. Продовжується дослідження колористичних і композиційних прийомів для максимальної передачі відчуття від пейзажу – його матеріальності, світлових ефектів і настрою. Важливим здобутком спостереження за натурою є те, що Т. Шевченко став сміливіше надавати перевагу холодним тонам як основі колориту, щоб відтінити їх масу тонкими нюансами теплих тонів. Крім акварелі «Акмиш-Тау», прикладами цього є й інші роботи – зокрема, «Далісмен Мула Аульє» (1851, НМТШ, Г-502, іл. 3.83), «Гора Кулаат» (1851–1857, НМТШ, Г-878, іл. 3.87).

Непростою з точки зору освітлення й колориту є акварель «Далісмен Мула Аульє», що зображає напівтемну печеру з яскравими променями сонця, що пробиваються крізь отвори. Колорит цієї роботи наче невловимий і грається зі сприйняттям глядача. При огляді більшості репродукцій складається враження, що колорит здебільшого побудований на теплих

тонах, однак блакитні сині в написанні стелі і підлоги печери та неба задають основне звучання даної акварелі. Вони вступають у активний діалог не стільки з теплими тонами акварелі, скільки з теплим тлом паперу.

Теплі тони, в порівнянні з холодними, займають доповнююче місце. Тут простежується те саме, що було в деяких акварельних портретах: є головна складова колориту і допоміжна. У портретах основне звучання належало різним градаціям сірого та чорного, до якого ледь помітно домішувалися зеленуваті, синюваті, коричнюваті відтінки. Тут всі теплі тони виглядають так, наче до основної блакитної фарби додавали вохристу і зелену, й у такий спосіб отримували теплий відтінок стелі, каменів праворуч. Ці теплі, малонасичені, бруднуваті тони, котрі дають відчуття кам'яно-земляної затемненої атмосфери в печері, губилися б серед блакитних, якби не малі вкраплення чистого коричневого кольору в зображенні одного коня, входу до поховання та зелених кущів. Як і в акварельних портретах тут колорит збалансований перегукуваннями тонів.

У центральній частині композиції, де сині тони найвиразніші, гарно передано контраст між синьою тінню з домішками вохри та білими скелями. Такий контраст дає відчуття яскравого сонячного світла ззовні та розсіяного півмороку всередині. Так само це підкреслюють чіткі обриси променю, котрий падає з отвору в стелі у лівій частині, прорізаючи напівтемряву.

Права затемнена частина з нагромадженням каменів і кісток має найважливіше значення – це і є могила святого Далісмена. Головний об'єкт художник зобразив не археографічно, не презентував його нам. Метою було зафіксувати особливу атмосферу, яка оточує цю пам'ятку, вписати могилу в її природне оточення і передати враження від перебування там.

Цей правий нижній кут найбільше заземлює зображення своїм кольоровим вирішенням. Якщо цю частину освітлити, то в зображенні посилюється відчуття світла і наповненості повітрям: печера стає яснішою та легшою. Проте художник для цього фрагменту використовує насиченіші й темніші тони, щоб додати замкненості і важкості. Наче митець в одній

половині композиції був зайнятий мотивом пронизаного променем повітря, а в іншій підкреслював зміст роботи – зв'язок з землею, з могилою, з ритуальним характером зображеного.

У роботах 1850-х рр. посилилися романтичні настрої: сутінкові та нічні зображення, переплетіння вузлуватих дерев і ламані обриси каменів з контрастною світлотінню, неспокійні стани природи (похмуре небо, пориви вітру). Найпоширенішим мотивом у шевченкових акварелях стали саме вечірні та нічні пейзажі. З одного боку, це можна пояснити особливостями життя митця в засланні: денна служба або експедиційні будні залишали вільний для творчості час ввечері та вночі. З іншого боку, всі акварелі були написані пізніше за підготовчими олівцевими рисунками з натури. Вони, так само як і жанрові роботи, показують сильну схильність Т. Шевченка до певних станів (мотиви вечірнього та штучного видів освітлень), що дають виразні світлові ефекти, цікаві плями,градації тону поряд з сильними контрастами.

Акварель «Вид на Кара-Тау з долини Апазир» (1851, НМТШ, Г-498, іл. 3.84) – ще один приклад того, що небо виходить на головні позиції. Тут це відбувається завдяки мотиву сяйва, що заповнює небо, – променів від захованого за горизонтом сонця. Художник обрав таке рішення для даного пейзажу, за якого саме світло (а не рельєф) складає його основну художню цінність. Рельєф цієї місцевості не має вражаючих особливостей, виразних ритмів, що підтверджується олівцевими рисунками долини Апазир (1851, НМТШ, Г-509, іл. 3.85) та відрогів Кара-Тау (1851, НМТШ, Г-510, Г-511 – іл. 3.86) – рельєф спокійний, у ньому панують рівні або хвилясті обриси пагорбів. Броніслав Залеський у альбомі «Життя киргизьких степів» відмічав це, характеризуючи долини Апазир: «Вони не мають особливого, лише їм властивого характеру, і саме тому по них можна скласти загальну уяву про цей край, бо зустрічаються вони дуже часто. Горби і скелі змінюються і тягнуться одноманітною низкою до самого обрію» [199, с. 7].

Плавні обриси землі в нижній третині композиції, насичені маленькими гострими завершеннями дальніх гір та ближніх пагорбів, дуже матеріальні, в них більше фізичної відчутності, ніж в акварелі «Гора Кулаат», де рельєф розчиняється в світлових ефектах. Їх матеріальності протиставлено виразний ритм прозорих радіальних променів, що перетинають тонкі горизонталі хмарок. Така легка геометрія одразу привертає увагу глядача і стає головною дійовою особою пейзажу.

Серед пейзажів цього періоду виділяється стрункий ряд зображень, у яких роль неба наростає і відбирає позиції в рельєфу: «Акмиш-Тау» ще показує активну і рівноцінну виразність неба та скель, в акварелі «Вид на Кара-Тау з долини Апазир» роль землі зменшується, а робота «Гора Кулаат» показує як рельєф стає узагальненими силуетами, матеріальність яких розчиняється в кольорі світлового середовища. Акварель із зображенням гори Кулаат (іл. 3.87) присвячена не побудові рельєфу, концентрації важких мас чи виразності лінійних ритмів, а лише передачі світлової атмосфери в певну годину доби. Це стає ще помітнішим при порівнянні з олівцевим ескізом (1851, НМТШ, Г-528, іл. 3.88), в якому ще невідворотно відчувається щільність і матеріальність землі. Лише кольорові співвідношення могли зробити з важкої тверді міраж, поруч з яким зображення неба видається більш матеріальним. Найголовнішим виразним засобом в акварельному пейзажі стає колорит, повністю підпорядкований вечірньому освітленню.

Зображення побудоване у загальному фіолетовому тоні, однак якщо придивитися, то помітно, що цей тон не підготовлений на палітрі, а утворений змішуванням фарб (синьої з вохрою та червоною) в самому зображенні. Тому колір розвивається, він вібруючий і складний. В акварельних пейзажах художник здебільшого працював із цілісними плямами, обмеженими виразним чітким контуром. Всередині плям переходи тону варіювались у межах світлоти або досить грубого злиття двох кольорів. Однак, у цьому пейзажі весь колорит є перетіканням різних тонів, лише в деяких місцях обмежених контрастними контурами плям.

Чим більше глядач придивляється – тим більше стає помітним діалог світлих теплих тонів, де більше вохри і темних холодних, де превалює насичений синій. На них базується світлотіньова побудова: теплі передають залишки сонячного світла, а холодні – це насичені сутінкові тіні. Колір стає просторовим, позначаючи світлом різні плани, особливо привертає увагу світла рівнина посередині на контрасті з темними силуетами пагорбів. Вона створює противагу світлу в небі, пом'якшуючи контраст.

Кольори і силуети в усьому зображенні розтікаються горизонталями, вибудовуючи легкий ритм дуже витягнутої, майже панорамної композиції. В затіненому степу показані контражурні силуети юрт з димом і коні, що пасуться, обриси густих кущиків степових трав. Ці елементи не лише є носіями повсякденного життя, без якого жоден пейзаж Т. Шевченка не обходиться, але й заземлюють, роблять матеріальнішими півпрозорі смуги нематеріальних кольорів степу, гори та неба. Завдяки цьому створюється це відчуття невагомого світла, що захоплює глядача в усіх сутінкових акварельних пейзажах майстра.

Прикладом нічного пейзажу з виразним місячним світлом і тонкою роботою з кольором є акварель «Місячна ніч серед гір» (1851–1857, НМТШ, Г-270, іл. 3.89). Нічні зображення складні, оскільки часто приводять до використання лише контрасту світлоти, в той час як всі інші контрасти (теплого і холодного, насиченості), що складають суть колористичної побудови, втрачаються. Зображення позбавляються живописності й стають графічними.

Нічні пейзажі Т. Шевченка романтичні й віддаляються від реалізму. В акварелі «Місячна ніч серед гір» митець, так само як і в «Пожежі в степу» чи побутових зображеннях казахів біля вогню, сильно змінює характер натури для посилення виразності зображення. Для цього він висвітлює кольори і посилює їх теплий і холодний характер, котрий вночі при місячному освітленні здебільшого нівелюється. Лише білий диск місяця залишається ахроматичним в цьому переливчатому колориті, що підкреслює його

свічення. Для цього ж слугує симультанний контраст, який виникає між умбристим тоном неба (отриманим від поєднання півпрозорої сіро-синьої акварелі з теплим вохристим тоном паперу) і нейтральним місяцем, роблячи останній холоднішим і більш неземним.

Таким чином, художник не просто передає романтичний мотив місячного світла, а й створює глибокий нюансований колорит, зображаючи як світло місяця змінює тон неба і галявини з холодного на теплий, як серед холодних синюватих тіней на горах і юртах з'являється бліде та затишне червонувате свічення від захованих в юртах вогнищ.

Даний пейзаж доповнює собою ряд акварелей 1851–1857 рр., в яких сповна виявилося нове колористичне трактування натури Т. Шевченком. Ці акварелі, як видно з попередніх спостережень, розвивають реалістичні й романтичні тенденції. Всі вони присвячені, перш за все, темі передачі світла та стану погоди через колористичні засоби. Також у цих акварелях художник продовжує відпрацьовувати варіанти композиційної побудови за ритмами та масами для створення найвиразнішого зображення, і досягає максимальної цілісності зображення.

Окремої уваги заслуговують олівцеві пейзажі з Каратауської експедиції, багато з яких є підготовчими ескізами для акварелей. Ці рисунки є не просто начерками, а цілісними композиціями більш завершеного характеру – це головне, що відрізняє їх від замальовок Аральської експедиції. Вони деталізованіші: якщо в аральських рисунках були показані окремі маси або фрагменти рельєфу, – тут митець намагається якомога точніше передати ширший простір. Через це деякі рисунки дробляться та втрачають виразність і сконцентрованість, котра була притаманна більшості олівцевих начерків з Аральської експедиції.

Кадрування і деталізація в олівцевих пейзажах логічно продиктовані фіксацією експедиційного матеріалу. З цієї точки зору, Т. Шевченко досяг більшої точності археографічних та географічних замальовок, у порівнянні з поїздками Україною та експедицією 1848–1849 рр. У тих композиціях, що їх

потім художник переробив в акварелі, художні недоліки були виправлені колоритом: колір розставив акценти, забезпечив цілісність простору й узагальнив зайву деталізацію.

Деякі олівцеві ескізи до акварелей привертають увагу до трактування митцем неба. Рівновага між виразними масами хмар і скель, яку видно в згадуваних вище роботах, є характерною особливістю акварелей, повністю відсутньою в натурних олівцевих рисунках. Приклад цього можна побачити при порівнянні акварелі «Чиркала-Тау» (1851–1857, НМТШ, Г-501, іл. 3.90) і рисунка «Чиркала-Тау і Кок-Суйру» (1851, НМТШ, Г-526, іл. 3.91) або «Гора Кулаат» – однойменних акварелі (іл. 3.87) й рисунка (іл. 3.88). Отже, для Т. Шевченка ритми і маси неба – не органічна частина натури, а результат свідомого вибудовування художником цілісної врівноваженої композиції, що багато говорить про його художнє бачення, яке допрацьовувало не лише ритми та кольори натури, але й додавало за академічним принципом цілі маси в композиції.

Крім закінчених акварельних пейзажів і підготовчих до них рисунків, вартою уваги є група нарисів каменів, дерев та зелені Мангишлацького саду. Після Каратауської експедиції художник повернувся до Новопетровського укріплення, поблизу якого й знаходилися зарослі тутових дерев – гайок, який був зоною відпочинку для місцевого населення і джерелом нової натури для художника.

В. Овсійчук детально проаналізував емоційний характер і змістове значення цих замальовок [137, с. 294], однак вони мають також важливе значення з точки зору графічної техніки. На відміну від закінчених робіт, ці штудії є квінтесенцією пошуку нових прийомів графічного виконання. Вони є наче лабораторією, в якій відпрацьовувалися виразні засоби і техніка виконання для досягнення найбільшої виразності зображення та збагачення графічного твору деякими живописними прийомами.

Серія рисунків під загальною назвою «Мангишлацький сад», виконана олівцем, сепію, тушшю і білилами, є важливим показником художніх

пошуків Т. Шевченка в царині виразності плями, відпрацювання ліній і штрихів різного характеру. Ці натурні замальовки скель і дерев яскраво ілюструють наскільки активніше митець став працювати з плямою в розподіленні світла й тіні. Розуміння Т. Шевченком світлотіні стало більш узагальненим та цілісним, він позбавився роздрібненої деталізації і почав схоплювати маси тіні та напівтіні. Це демонструє нове, більш цілісне розуміння простору.

Також у етюдах з Мангишлаку закладається базис творчості наступного періоду: з'являється та глибина тонального контрасту, ті свобода й узагальнення, що будуть відрізняти начерки сільських мотивів 1858–1860 рр. від акуратних замальовок до заслання. Це доводять об'єднуючі живописні тональні плями, які показують всі градації тіні від півпрозорих до насичених темних, в аркуші Г-893 (1851–1852, НМТШ, іл. 3.92) та експресивне штрихування тушшю в аркуші Г-710 (1851–1852, НМТШ, іл. 3.93). Яскраво ілюструє нову експресивну манеру порівняння начерків Манглишлацького саду із замальовками 1840-х рр., наприклад, з аквареллю «Чигирин з Суботівського шляху» (1845, ІЛ НАНУ, № 107, арк. 14, іл. 3.94). У ранній роботі дуже спокійне і охайне виконання: штрихування дрібне, паралельне, обережна робота пензлем, – жодної емоційності манери. Так само в акварелі «Комора в Потоках» (1845, ІЛ НАНУ, № 107, арк. 9) є мотив пориву легкого вітру, але цього пориву не виникає в манері. Саме написання передавало умиротворення, в той час як у замальовках Мангишлацького саду манера виконання справляє сильніший емоційний вплив – тонізуючий, активний, експресивний. В роботі «Чигирин з Суботівського шляху» ледь помітні штрихи на пагорбах виконані стримано, у той час як на засланні рука художника стала рухатись швидше і недбаліше. Можна сказати, що українські краєвиди Т. Шевченко скрупульозно, дещо по-школярськи фіксував, а східні він наскоро схоплював майстерними рухами.

Поява експресивності в манері виконання прослідковувалася лише починаючи з нарисів 1847–1848 рр. Ця свобода і розмах зародилися вже в

численних олівцевих начерках берегів Аральського моря (зокрема, іл. 3.49, 3.79). Тобто, всі нові здобутки зароджувалися в начерковій формі ще в 1847–1849 рр.: концентрованість і збалансованість силуетів, активність неба й рівновага неба і землі, експресивне штрихування та виразна умовність. Тому ці нариси виділяються своєю новаційністю – це великий крок, яким нариси випередили закінчені твори Т. Шевченка.

Тенденція використання живописної плями та поєднання лінійного начала графіки з цілісними тональними плямами згадувалася в загальній характеристиці творчості періоду заслання як підготовка до використання акватинти в пізніші роки. Замальовки Мангишлацького саду найкраще ілюструють цю тенденцію, у них художник поєднує графічне виконання з живописним: перо з пензлем, штрих з плямою. Натурні замальовки з Мангишлацького саду трохи нагадують каліграфічні вправи. Це штудії, де Т. Шевченко відпрацьовує рухи (характер штрихів, ліній, мазків і плям), що потім стануть йому в нагоді у різножанрових роботах олівцем, сепією та в техніці офорту.

Зокрема, у згадуваному аркуші Г-710 штрихи пером варіюються від довгих, сухих і недбало експресивних вгорі до рідких зигзагоподібних на каменях внизу та тоненьких коротких в зелені. Характер довших ліній також найрізноманітніший: кучеряві чи прямі, жирні чи ледь помітні. Використання саме пера для цих варіацій є дуже вдалим – художник повністю реалізує всі можливості даного інструменту. Робота пензлем так само різна і носить одночасно графічний і живописний характер: м’яка заливка стовбурів та зелені дерев, цілісні плями на камені внизу посередині, кучеряві обриси тіней від гілок, штрихувальні мазки пензлем у лівій частині чи на стовбурах, заливка неба широкими прозорими мазками з сухим, уривчастим краєм.

Крім того, художник, який у пейзажах звик до передачі широкого простору, тут повністю зосереджується на передачі різноманітних мас в маленькому фрагменті природи: вигнутих, ламаних чи кучерявих обрисів, різних поверхонь, різної щільності і різного характеру світлотіні в цих масах.

Таким чином, Т. Шевченко досліджує засоби передачі матеріальності об’єктів. Зокрема, йому необхідно було передати характер каменів, їх поверхню і те, як на них падає тінь. Тому в зображенні скель переважає сухо-сірий тон, покладений пензлем, а робота пером і чорною тушшю мінімальна. Перо і насичений темний тон належать стовбурам і гілкам дерев, в яких треба було показати складні обриси і вузлуватість. А ось в зображенні зелені художник об’єднує всі інструменти для створення деталізованої маси.

Цікаво, як Т. Шевченко в аркуші Г-710 використовує білило – воно сконцентроване лише в одній частині зображення на двох каменях і поєднується з ажурними плямами тіні від гілок. Художник не торкнув білилом листя та гілки, поклав його не на всіх каменях. Тому ця пляма вививається з зображення. Проте вона є конче необхідною тут: якщо її закрити, то зображення стає хаотичним, перевантаженим і втрачається об’ємне відчуття. Тобто це білило тут є не просто відблиском яскравого світла, а акцентом, відносно якого ми сприймаємо трьохвимірність, глибину зображених об’єктів, чистоту контрастів. Також воно вносить легкий живописний ефект завдяки симультанному контрасту з тоном паперу – на теплому папері білило здається ще холоднішим, а контраст холодного і теплого є характеристикою живописного колориту.

Отже, нариси Мангишлацького саду демонструють зародження та відпрацювання нових рис і прийомів, зокрема, правдивої передачі матеріальності об’єктів графічними засобами, створення виразних мас, розподілення і підкреслення світлотіні. В цій лабораторії формувалися основні прийоми, які проявлятимуться надалі не лише в олівцевих пейзажах і портретах, але і в офортах та сепіях різних жанрів.

Здобутки проаналізованих вище графічних робіт, графічних і живописних творів попередніх періодів створили міцний базис для портретних зображень даного періоду. Протягом 1852–1855 рр. Т. Шевченко зображував себе й людей, з якими спілкувався у Новопетровському укріпленні і відчував емоційний контакт та взаємоповагу. Таким людьми

були комендант укріплення Іраклій Усков і його родина, подружжя Миколи і Катерини Бажанових, офіцер Володимир Воронцов.

Художник виконував у 1851–1857 рр. портрети олівцем та сепією з додаванням білил та використовував вже згадувані навички: різноманітну манеру накладання штрихів і плям, виразне моделювання форми і передачу матеріальності об'єкта, симультанний контраст для теплого і холодного звучання тону. Ці риси властиві автопортрету (1851, НМТШ, Г-385, іл. 3.95), написаному італійським і білим олівцями. Він справляє сильне, але менш драматичне, ніж попередні автопортрети, враження через манеру виконання та характер психологічної передачі образу.

Обличчя м'яко й скрупульозно промодельоване дуже дрібним, лесувальним штрихуванням і знаходиться в обрамленні активнішого та грубішого паралельного штрихування одягу і тла. Оксамитова матовість цього штрихування навколо обличчя за логікою мала б пом'якшити його вигляд, однак навпаки вона підкреслює його різкість та експресивність за рахунок свого глухого звучання. Згодом, в олівцевих та офортних портретах, створених художником після повернення із заслання, використовуватиметься саме таке вирішення тла.

В автопортреті сепією 1849 р. тло і одяг пророблені рідким пігментом – плямами або штрихуванням пензлем. Ця робить антураж м'якшим і насиченішим і виліплене світлотінню обличчя виступає скульптурно з цього тла. В цьому автопортреті штрихування виконане сухим пігментом і, незважаючи на зміну насиченості та жирності цього пігменту, воно виглядає різкіше. Тому це штрихування перетягує на себе частину уваги глядача і обличчя не виділяється настільки опукло та відокремлено від оточення.

Довге паралельне штрихування тла привносить слабку динаміку в статичний автопортрет і оживляє його. Особливо це стосується нижньої частини зображення, де білі штрихи на одязі і темні штрихи тла є розрідженими і тому більш експресивними.

Побудова світлотіні традиційна для робіт часів заслання – м’яко градуйований контраст на обличчі і різкіший, локальніший контраст в одязі. Якщо охопити загалом зображення голови, – контраст між білильними відблисками і насиченим, глибоким темно-сірим штрихуванням бороди й волосся сильний, однак він згладжений дуже плавною тональною розтяжкою в моделюванні рельєфу обличчя.

Цікавим є те, що художник зображає бороду щільною темною масою, хоча він зазвичай уважно ставиться до передачі волосся і дзвінких відблисків на ньому, яскравим прикладом чого є зображення вусів у автопортреті 1849 р. Однак, тут він спокійніше ставиться до візуальних ефектів і використовує цю монолітну, слабко модельовану темну пляму для підкреслення обличчя. Якби борода була детальніше пророблена відблисками та виразними штрихами, то вона б відволікала увагу від рис обличчя і цілісність образу б зменшувалася. Насиченість і матовість цієї плями підтримують глибокі тіні на обличчі, що має ключове значення для передачі психологічного стану художника, про який йтиме мова пізніше.

Насиченість темного штрихування поступово зменшується від центру до країв зображення. Активні темні плями бороди й волосся, в обрамленні яких знаходиться обличчя, підтримані насиченою тінню під коміром сорочки. Ця тінь є важливим переходом між частинами зображення: через неї око глядача виходить з замкненого темними плямами овалу голови і переходить до огляду другорядних деталей. У такий спосіб комір пов’язує світлотінь голови зі світлотінню одягу, без нього голова виглядала б трохи відособлено.

Використання білил тонко продумане: штрихування білилами, що ним моделюються відблиски на обличчі розтерте і утворює плями, через які проступає дуже теплий тон паперу. При білому денному освітленні ці відблиски виглядають дуже теплими і створюють сильне відчуття живої шкіри на контрасті з темною бородою та світлою холоднішою сорочкою. Прикметно, що при теплому електричному освітленні відблиски на обличчі

стають холоднішими і тому починають дещо випадати з загальної тональності обличчя – цілісність образу від цього страждає, тому дане явище впливає на особливості експонування твору.

В одязі Т. Шевченко залишив чітке виразне штрихування білилами, у кожному штриху залишилась більша кількість білого пігменту, тому штрихи виглядають холодними на контрасті з дуже теплим тоном паперу. Це одразу підкреслює відмінність тканини від плоті – знову художник майстерно передає матеріальність. Дуже легка й вільна робота олівцем у зображенні одягу також відіграє важливу роль, оскільки начеркова швидкість і недбалість ліній відтіняє те, наскільки вивірена кожна лінія і кожен найменший штрих в зображенні голови.

Крім передачі матеріальності об’єктів тут втілено характерний для митця спосіб передачі інтимного психологічного стану: погляд занурено в м’яку насичену тінь, що ми могли бачити в олійному автопортреті 1840 р. та автопортреті сепією 1849 р. У цьому аспекті дане зображення повністю вписується в лінію інтимних портретів Т. Шевченка. При цьому, якщо порівняти автопортрет, який розглядається, з попередніми автопортретами 1847–1851 рр., то тут помітні зміни в настрої. Художник показав себе більш спокійним і самозаглибленим. Він контактує з глядачем своїм поглядом, однак в ньому є відстороненість, оскільки немає емоційного посилу та відкритості, що наявні в усіх попередніх автопортретах. З цим пов’язані відмінності в характері розподілення світлих акцентів: у попередніх зображеннях художник давав таку саму тінь, в яку занурені очі, однак очі він все одно зображав контрастними, світлими. Це робило погляд виразнішим. Тут зображення очей не виривається з тіні; аби побачити їх вираз глядачеві треба придивитися, зазирнути в цю тінь. Звідси й відчуття відстороненості, яке згадувалося вище.

У цьому автопортреті Т. Шевченко дає слабший і більш локалізований контраст світлого і темного, він не розбитий на велику кількість акцентів, розкиданих по полю зображення, наче тут його художня манера

заспокоїлася. Складається враження, що в даній роботі митця менше цікавлять візуальні ефекти і більше цікавить створення цілісного й простого образу. Можна сказати, що реалістичні тенденції дещо витіснили романтичні. В цьому плані даний автопортрет виділяється з ряду всіх робіт майстра.

У період заслання найкращими портретними зображеннями є твори, виконані сепією та олівцем. По-перше, всі вони презентують людей з близького кола спілкування Т. Шевченка, в якому митець знаходив відраду, тому образність цих робіт перейнята емоційним ставленням автора. По-друге, в них виявилися нові прийоми трактування світлотіні, об'єму, композиційних деталей, просторової побудови, що поступово формувалися в олійних портретах та жанрових графічних роботах митця. Портрети сепією показують значне зростання майстерності і в них простежується еволюція у використанні засобів виразності. Основою для цього став досвід роботи з технікою сепії у жанрових роботах та автопортретах 1847–1849 рр.

Манера виконання портретів у техніці сепії змінюється наступним чином. По-перше, оскільки в монохромній сепії сепією не треба продумувати кольорові сполучення для передачі матеріальності, тому художник повністю зосереджується на ефектах світлотіні. По-друге, завдяки можливостям сепії та тонкому тональному чуттю митця, створюється виразне зображення на поєднанні плавних градацій з контрастними плямами.

Прикметною особливістю творів сепією Т. Шевченка є їх спорідненість з живописом світловими ефектами, заповненням простору аркуш, холодно-теплими контрастами та відтворенням матеріальної переконливості об'єктів. «Зокрема, ці портрети найбільше схожі на олійні портрети митця 1840-х рр. в смислі трактування тла й освітлення. Сепія стає у художника «живописною», він навіть передає такі самі підсилені рефлекси на обличчях портретованих, які можна спостерігати, наприклад, в полотні «Катерина» (1842, іл. 2.25). Крім того, митець застосовує в графічному зображенні живописний прийом

симультанного контрасту, коли від сусідства теплої сепії з сірим олівцевим малюнком чи білилами останні здаються холоднішими» [63, с. 27].

Портрети в сепії – техніці, що працює з тональними градаціями та контрастом темного і світлого, – характерні активними ефектами освітлення, тонким моделюванням підкресленого, майже скульптурного об'єму голови і пластики обличчя. Зародження такого підходу було помітне ще в автопортреті Т. Шевченка 1849 р. Лінія портретів від початку 1850-х до 1856–1857 рр. показує, як посилювалися і ставали вільнішими у використанні ці прийоми. Портрет Володимира Воронцова (1852, НМТШ, Г-2477, іл. 3.96) ще делікатний за виконанням: світлотінь м'яка й неконтрастна і тому об'єм ще не характерний виразною опуклістю, а зберігає певну площинність плями. Зображення одягу не має характеру узагальнених плям, воно дрібниться довгими штрихами у написанні кофти і складками сорочки. У той час як пізніші портрети показують тенденцію до об'єднання одягу у великі умовніші площини.

Надалі контраст між світлом і тінню, монолітність плям стануть сильнішими і зображення виглядатиме виразніше. Зображення голови набуває характеру скульптурної форми. Портрет офіцера (1854, НМТШ, Г-378, іл. 3.97) є перехідним етапом, коли в ще неконтрастному зображенні обличчя з'являються «скульптурно» виліплена рельєфна тінь на вилицях, щоках і підборідді; і деталізацію рис обличчя вигідно відтіняють монолітні контрастні плями одягу і волосся.

Сповна нові прийоми виявились у портретах Агати Ускової 1853–1854 рр. В них художник показав не лише графічну майстерність, але й емоційне ставлення до моделі. Він передав ніжну жіночність і опоетизував образ цієї жінки. Трактування її обличчя нагадує інші портрети Т. Шевченка, зокрема, портрет К. Бажанової (1854, іл. 3.101), однак А. Ускову легко впізнати по менш флегматичному, лагідному погляду. Т. Шевченко, при схожості портретів, влучно передає темпераменти зображених жінок.

Портрет А. Ускової з шаллю (1853–1854, НМТШ, Г-712, іл. 3.98) одразу привертає увагу виразним моделюванням форми обличчя: скронь та вилиць, ніжних округлих щік, плавного обрису підборіддя, рельєфно випуклих губ, пухлих повік. Деталізований об'єм поступово нарощується дуже дрібним, ювелірним штрихуванням. «Дивлячись на всі портрети А. Ускової, можна припустити, що образ цієї жінки, рельєф її обличчя з перетіканням округлих об'ємів і виразність очей цікавили Т. Шевченка в художньому плані для виявлення плавного округлого переходу між тінню і світлом при такому посиленому прожекторному освітленні» [63, с. 29].

Звичний для творів художника прийом прожекторного освітлення спереду згори сприяв передачі підкресленого об'єму, оскільки давав плавну і широку градацію тіні. Хоча в автопортреті 1849 р. рельєф обличчя трохи відволікав увагу від погляду, в цьому портреті пластичність форми навпаки підкреслює виразні великі очі. Тут немає традиційного для портретів і автопортретів митця повного затінення очей: світло падає на очі і в них з'являється вологий блиск. Це пов'язано з тим, що чоловічі й жіночі моделі Т. Шевченко трактував по-різному: жіночі образи не такі самозаглиблені, вираз обличчя і погляд відкритіші.

Виконання обличчя й волосся має реалістичну правдивість, художник перевершив майстрів того часу в переконливій передачі матеріальності засобами графіки без допомоги кольору. Волосся жінки передано з характерним блиском і шовковистістю завдяки довгим мазкам в освітлених частинах і насиченим чорним плямам тіней. Відблиски на волоссі виконані з додаванням сірого олівця до сепії, таким чином Т. Шевченко вводить до графічного зображення симультанний контраст, за якого нейтральний сірий поруч з коричневою сепією виглядає холодним і в загалом монохромному зображенні виникає живописний контраст теплого й холодного. Це надає відблискам на волоссі іншого звучання, ніж освітлення на обличчі, передаючи матеріальну відмінність між різними поверхнями. Отже, ми можемо говорити про колористичний підхід до графіки.

Т. Шевченко вводить до портретів сепією розгорнуте інтер'єрне тло. Дана особливість портретів із заслання була відмічена ще Г. Паламарчук, котра писала, що тепер художник «вводить до них інтер'єр або окремі деталі, які допомагають характеризувати особу портретованого (до заслання подібні композиції були поодиноким явищем в творчості Шевченка)» [143, с. 38] Однак зображення тла важливе для аналізу, оскільки воно показує подальший розвиток композиційної виразності в портретах митця. Художник розробляв схему, за якої тло є не задником чи інформативним доповненням, а активним учасником композиції, яке сильно впливає на сприйняття головного об'єкта. На відміну від олівцевих портретів, де використовувалося експресивне штрихування для підкреслення делікатності обличчя, в сепійних портретах митець використовував ритми і плями деталей інтер'єру. В даному портреті застосовано ракурсне скорочення простору за А. Усковою з великою кількістю прямих ліній дверей, дощок підлоги, балок стелі, а також геометризований візерунок килима. Своєю умовністю ця геометрія підкреслює об'ємну деталізовану виліпленість голови й одягу, плавні та округлі ритми у фігурі жінки.

Тло також впливає на цілісність і динамічність сприйняття композиції. Ритмічність його елементів додає впорядкованості зображенню, а перспективний діагональний розвиток вглибину надає портрету динаміки. Так само як в автопортреті 1849 р. тло своєю рухливістю врівноважує статичність моделі. Поступова розтяжка тону у тлі полегшує сприйняття контрастного зображення і закручує простір навколо фігури. Таким чином тло стає активним учасником композиційної побудови, без якого зображення моделі виглядало б застиглим і важким. Це значний крок вперед, у порівнянні з ранніми портретами до 1847 р.

Загалом, портрет А. Ускової з шаллю є найкращим прикладом портретного зображення Т. Шевченка у засланні, оскільки його побудова виразна й врівноважена, забезпечено чітке виділення композиційного вузла і

поступове блукання ока глядача по деталям тла, при тому не виникає відчуття перевантаження чи різкості.

Інший портрет А. Ускової з донькою (1853–1854, НМТШ, Г-871, іл. 3.99) показує як художник вмів працювати з образною побудовою, підкреслюючи засобами виразності інший аспект жіночності моделі. На відміну від попереднього портрету, де А. Ускова показана у романтизованому світському образі, тут розкрито її більш приземлена та емоційна іпостась як матері. Тому, замість делікатного, ідеалізуючого риси обличчя освітлення згори від якогось умовного джерела, Т. Шевченко застосував реальне освітлення збоку, яке виділяє складки біля губ і на підборідді, повнішу округлість обличчя, припухлі повіки, які нависають над очима. Завдяки цим деталям спокійний вираз обличчя набуває певної втомленості. Домашня сукня з мереживним комірцем підкреслює земний образ жінки. Зображення рук дещо грубувате, це не витончено ідеалізовані ручки, а правдиві руки матері, чиє життя сповнене турбот. Вони затінені, тому глядач помічає їх внизу зображення вже в кінці, таким чином образна побудова замикається – починаючись з ліричного, але правдивого втілення материнства, і завершуючись одним з його найхарактерніших аспектів.

Образи матері і дитини контрастні за трактуванням і в той же час об’єднані. Дівчинка показана активною, динамічною, зверненою до глядача. Статичність матері, на колінах якої сидить дитя, наче міцне підґрунтя, надійна основа; руки жінки ніжно огортають рухливу дитину, додаючи відчуття стабільності й захисту. Т. Шевченко тонко передав безтурботність малечі й турботу матері, чутливо показав стосунки між ними, створивши емоційне зображення.

Так само як і в портреті А. Ускової з шаллю, тут введено зображення інтер’єру, яке важливе не лише інформативністю, а й роллю в художньо виразній, збалансованій композиції. Формальна побудова портрету чітко продумана за ритмами, нюансами освітлення і розподілом плям. Обличчя зображених занурені у напівтінь і, щоб вони сприймались виразно, художник

додає підсилені рефлекси від світлого одягу на затінених щоках, як і в портреті Воронцова. За моделями дане перспективне скорочення простору затемненого інтер'єру, який виходить у світлий отвір дверей, що додає повітря і легкість в зображення. Контрастна частина композиції з вікном за виразністю рівноцінне зображенню матері й дитини. Оскільки погляд глядача блукає по другорядним деталям, то цілісність сприйняття композиційного вузла забезпечується складками одягу, що плавними ритмами повертають погляд до облич.

Зображення вікна відіграє важливу роль у виразності художньої побудови – без цього елемента фігури виглядали б темними, а композиція загалом – важкою й замкненою. Деталізоване зображення рослин, решітки і вигинів завіси вносять різноманітність і відпочинок від великих масивних плям для ока. «Видно, що Т. Шевченко, подібно до німецьких і голландських художників XVI–XVII ст., із творчістю яких був ознайомлений, отримував задоволення від подібних вставок» [63, с. 31]. Це підтверджують численні начерки рослин з цього вікна та з городу (Г-582,583,585–588,706, іл. 3.100), в яких художник, тренуючи руку, схоплював чіткі силуети, виразність плями та лінії. Рослинність у вікні є найвитонченішою в силуетному і тональному плані частиною зображення, вона підтримує своєю ажурністю комірець і складки одягу, об'єднуючи цим зображення.

Композиція побудована на великих плямах світлого і темного, які злегка порушуються деталізацією у фігурах портретованих і експресивним штрихуванням тла за ними. Художник використовує чергування світлого і темного, обличчя, в яких нюансована світлотінь показані в оточенні світлих плями фігур і темної плями тла, таким чином вузол замикається і композиція обертається навколо нього. Даний портрет – це приклад нової схеми виділення композиційного вузла: не через експресивність чи геометризацію тла, а за допомогою світлих і темних плям оточення та чергування деталізації й узагальненості. Тобто поступово художник приходить до використання контрасту як головного засобу виразності і основи цілісного зображення.

Таким чином портрети сепією першої половини 1850-х рр. показують значну еволюцію композиційного і образного бачення Т. Шевченка, його графічних навичок у використанні контрастів, передачі матеріальності різних поверхонь, моделюванні пластики об'ємної форми і забезпечення цілісності зображення. Набуті навички стануть підґрунтям для сепій останніх років заслання та портретів в різних техніках 1857–1861 рр.

У портретах Т. Шевченко продовжує вдосконалювати також техніку володіння італійським олівцем. В олівцевому портреті К. Бажанової (1854, НМТШ, Г-273, іл. 3.101) видно, як характерні для шевченкової графіки художні прийоми повністю підлаштовані під сухий пігмент і складають повну протилежність портретам сепією. Принцип моделювання об'єму обличчя олівцем протилежний моделюванню сепією: у творах сепією штрихування напівтіні точкове, м'яке і зливається, а штрихування тіні різкіше, в ньому чітко видно кінці довгих штрихів; в олівцевих зображеннях навпаки штрихування тіні цілісне (можливо, розтерте), а напівтіні – різке з довгими відокремленими штрихами. Насичену м'якість тіні найкраще видно в моделюванні повік, губ і підборіддя К. Бажанової. Його делікатність підсилює відчуття жорсткості від штрихування на лобі та навколо носа. Ці частини виглядають цілісно, якщо дивитись на портрет з певної дистанції, однак зблизька олівцевий портрет справляє не таке витончене враження, як портрети сепією.

В даному портреті художник проявив всі можливості італійського олівця: від тоненьких штришків на носі чи скронях до жирної лінії в зображенні одягу і тла, та навіть глибокої плями чорнявого волосся. Глухе штрихування тла насиченого темно-сірого тону виразно підкреслює контрастне зображення голови жінки. Для обрамлення обличчя художник зробив волосся вкрай контрастним: воно чорне й оксамитове, наче вугілля, з дзвінким відблиском на проборі. В сепії Т. Шевченко давав відблиски на волоссі, але приглушені, найяскравіший контраст він залишав обличчю.

Однак, тут контрастне чорно-біле зображення волосся необхідне, щоб відділити обличчя з темно-сірими тінями від темно-сірого тла.

В обличчі контраст світла і тіні сильний, але делікатніший. Як волосся відтіняє обличчя, так глибокі, темні тіні на повіках відтіняють зображення очей, компенсуючи відсутність у них дзвінких акцентів, характерних для сепії та неможливий для олівця без білил. Таким чином, художник змінює свої прийоми, прилаштовуючи їх під обмеження матеріалу для досягнення максимальної виразності – в порівнянні з попереднім періодом творчості, майстерність володіння митця графічними засобами значно зросла.

Поверхня паперу дала зернистий штрих: це полегшило художнику роботу з градаціями світлотіні і пом'якшило їх контраст, адже зерниста фактура паперу сама по собі регулює насиченість плями. Загалом, цей портрет завдяки манері виконання виглядає свіжо після портретів сепією, бо дає різноманітніший матеріал для ока глядача. Тут є чудова плавність об'єму в обличчі, особливо в скрупульозно промодельованих вилицях, повіках, пухлих губах. Їй на зміну приходить динамічна умовність виконання одягу швидкими й жирними лініями. Завершує перепад манери тло, позначене розтяжкою від дуже динамічного й експресивного штрихування зліва до плавного градуйованого штрихування, яке розчиняється в папері справа. Портрет К. Бажанової є цілісніш им, ніж автопортрет 1851 р. (іл. 3.95), всі елементи зображення мають різний характер, однак цим органічно підкреслюється образ портретованої жінки. У даний період виробився принцип контрастної манери у створенні цілісного графічного твору, який матиме важливе значення в подальшій творчості.

У даному олівцевому портреті художник відпрацював варіації штрихування для об'ємності тіла, охоплення одягу загальними лініями і експресивної проробки тла, ці варіації перейдуть в роботи періоду після заслання. Це – зародки графічних прийомів, які сповна проявляться в олівцевих і офортних портретах майстра, та навіть в пейзажних натурних замальовках 1859–1860 рр.

Подальшого розвитку зазнали і жанрові твори, що, як і в попередній період, мали мішаний характер, поєднуючись з портретними, автопортретними зображеннями, а також натурними штудіями. На початку 1850-х рр. Т. Шевченко продовжував виконувати жанрові зображення казахів. До того ці роботи носили чисто побутовий характер – і за змістом, і за настроєм. Можливо, це пов'язано з характером роботи в Аральській експедиції. В 1850-х рр. казахи стали зображуватись художником у більш поетичному, замріяному стані, що одразу відволікає увагу від жанрової складової до спроби передати характер народу. Це проявляється в сепіях «Тріо» (1851, НМТШ, Г-298, іл. 3.102) та «Пісня молодого казаха» (1851, Москва), що показують ліричний мотив музикування.

В сепії «Тріо» зображено подружню пару казахів у затишній атмосфері юрти, з коровою і телям – показано родинну ідилію. В цих образах є щось символічне, вони, наче на етнографічній ілюстрації, представлені за характерними заняттями та з атрибутами їх побуту і культури: жінка меле зерно, чоловік з національним музичним інструментом в руках. Юрта також наповнена глибоко символічними для степового життя речами: шабля, рушниця, сідло, на яке спирається казах. Цю картинку можна розшифровувати, зчитуючи інформацію про весь устрій життя цих людей – їх родинний устрій, заняття, побут, в якому велику роль грає худоба. З цього боку, робота цілком вписується в характер роботи експедиційного художника. Однак, ця робота має інший бік емоційної зацікавленості митця.

Зображення дає також зрозуміти той контакт, що його відчув Т. Шевченко, українець, який мав гарний голос і любив співати, з душею казахського народу – поетичною (музичний інструмент), з одного боку, та активною і сміливою (зброя, сідло), з іншого. Ці дві складові нагадують нам також про ліричну та водночас войовничу українську вдачу. Саме в колі цих атрибутів зображений казах в медитативному стані, тому його образ нагадує зображення козака Мамая (іл. 3.103). Жіночий образ також має аналогію з українською культурою. Казашка показана молодою та ніжною, але за

активним фізичним заняттям – меле зерно на жорнах. Отже в ній показана не просто краса, а працьовитість, яка тримається на традиційному укладі побуту, що знову ж нагадує українських жінок. Все зображення просякнуте шевченковим захопленням казахами і ностальгією за рідним народом.

У характері побудови сцени відчуваються класицистичні відголоси: театральність розташування фігур, кадрування та розгортання простору в межах зображення. В цій сцені всі, навіть корова в отворі дверей, наче позують. Лише зображення теля, яке лежить на першому плані, має приземлений невимушений характер моделювання напівоголених тіл казахів і складок одягу, підсилені рефлекси на фігурі чоловіка також нагадують академічний живопис Т. Шевченка доби навчання в Академії мистецтв. Рішення показати казаха в глибокій тіні з яскравими відблисками на шкірі та одязі було сміливим, бо його фігура дуже сильно контрастує з фігурою жінки. Однак, його зображення передвіщає характер моделювання, притаманний пізнішим творам з серії «Телемах – Діоген» 1856–1857 рр.

Отже, в порівнянні з попередніми побутовими творами, у зображеннях даного періоду помітне посилення ролі досвіду, отриманого митцем у 1830–1840-х рр. У деяких роботах першої половини 1850-х рр. ці відголоси активно проявилися у вигляді повторюваних мотивів і композиційних схем. Зокрема, сепія «Циган» (1851, НМТШ, Г-836, іл. 3.104) нагадує інші роботи митця різних років загальною побудовою простору, розташуванням персонажів і манерою виконання побутових деталей. Це зображення художник виконав під час Каратауської експедиції, побачивши в житті мотив закутого в кайдани цигана, який відгукнувся на рідну музику [16, с. 207]. Однак, у Т. Шевченка сцена вирішена в театралізованому дусі, віддаленому від буденності – простий мотив отримав ідеалізований характер.

На першому плані стоїть заарештований циган, репрезентований глядачеві, з боків від нього розташовуються другорядні персонажі. Простір, всупереч першому враженню, є складним і розгортається по колу: в центрі стіна хати, поданої в легкому ракурсі, за лівим рогом відкривається прохід

вглибину композиції, де відбувається другорядна дія, а з правого боку через двері дається натяк на внутрішній простір хати. В такий спосіб проста театральність розміщення цигана контрастує з ускладненістю його оточення.

Цей аркуш не є першим в шевченковій графіці, де використано саме таку схему побудови простору: вона вже зустрічалась в аркуші «Судня рада» (1844, іл. 2.35) з «Живописної України». Надалі ця схема буде з варіаціями повторюватися в «Благословенні дітей» (1856–1857, іл. 3.114), деяких аркушах «Притчі про блудного сина» (1856–1857, іл. 3.116, 3.117).

Ця усталена композиційна схема є точно вирахуваною. В ній виділяються дві частини зображення, кожна з яких несе свою функцію. В одній (здебільшого правій) розташована куліса у вигляді будівлі, окремої стінки чи природної перешкоди. На тлі цієї куліси подана постать головного персонажа. Ця частина відповідає за найбільш презентабельне подання композиційного вузла. А в іншій частині йде просторовий хід в глибину, покликаний розвантажити композицію і полегшити рух ока глядача. Дана схема часто зустрічається в європейському мистецтві: вона є традиційною для нідерландського жанрового живопису від періоду Північного Відродження (наприклад, побутові картини і пейзажі династії Брейгелів) до Рембрандта (офорт «Повернення блудного сина» 1636 р., іл. 4.168). У роки заслання Т. Шевченко активно використовує досвід вивчення західного мистецтва.

Зображення головного персонажа подане в ледь наміченій динаміці нахилу чи руху рук, але статичної врівноваженості в цій частині зображення більше. На противагу цьому у віддаленій частині зображення більше динаміки: група людей, показана умовним силуетом, з якого динамічно вирівається рука з прапором, а перед натовпом показана танцююча з бубном дівчина, що надає сцені певного вакхічного звучання.

Т. Шевченко подає головного персонажа в подібних роботах дуже спокійним, але за допомогою пози і виразу обличчя зі специфічною світлотінню показує нюанси психологічного стану. Цей стан так

завуальований спокоєм, що його можна відчути лише при довгому і зосередженому вивченні роботи.

У зображенні цигана, порівняно з пізнішими роботами, цей стан найбільше проявлений. Його емоція розшифровується завдяки дещо театральній постановці фігури і підкресленому жесту руки, а також через зображення групи танцюючих циган з бубнами й знаменами на задньому плані. Як вказав М. Савичев в описі іншого варіанту «Цигана»: «арештант циган, вражений рідними звуками свободи, рвонувся і виставив голову за кут хати; але разом з тим він потягнув за собою товариша, який апатично переслідував у своєму одязі паразитів» [199, с. 14]. Тобто тут показано емоційний відгук циганської душі на знайомі звуки, жест руки з піднятим пальцем передає зосереджену увагу цигана і те, як він дослухається до музики. Т. Шевченко вміло передав момент «слухання», що складно, оскільки це не конкретна фізична дія, в якої є впізнаваний рух чи поза. Жест цигана, який є носієм важливого змісту, художник виділив активними світловими відблисками на пальцях і рефлексами з обох сторін зап’ястка. Вони не виправдані реальним освітленням і додані штучно для підкреслення ідейно важливої деталі.

В цьому аркуші, більше ніж в інших, митець виступає оповідником. Кожна найдрібніша деталь є не просто заповненням зображення чи жанровим мотивом, а несе нову інформацію в даній історії. Тому роботу цікаво довго роздивлятися і розшифровувати. Наприклад, після першого враження від головного героя, привертає до себе увагу велика світла пляма стіни шинку за ним – вона, разом з бочкою, фігурою п’янички і сидячим солдатом дає головну інформацію про місце і обставини дії. Потім погляд зісковзує на іншого арештанта, який сидить за циганом справа і чавить бліх в сорочці. Персонаж привертає увагу, цьому сприяє виділений контрастом погляд світлих очей на повністю затіненому обличчі. Арештант своєю позаемоційністю й легким подивом відтіняє стан цигана. Після цього глядач помічає поряд фігуру солдата в дверях шинку і історія ускладнюється, бо він

дивиться на свого колегу, який замість пильнування заснув біля бочки. Цей погляд одразу відправляє увагу глядача в ліву частину композиції, де нарешті все замикає група танцюючих людей і саме цей останній елемент зображення пояснює для нас першу його складову: стан цигана. Таким чином, історія пишеться в зображенні і обертається навколо головного героя. Побутові деталі у вигляді лаптів, сорочки на землі, вивіски й вікна шинку, бутилі, що висить на балці, підкреслюють оповідність і забезпечують глядача можливістю розширювати історію. Верхня частина роботи (стріха, хмари) оживляє та розбавляє сцену живописністю, замикаючи простір всіх планів.

Контрасти освітлення відіграють важливу роль у змістовій і декоративній побудові зображення. За розподіленням світлого і темного робота є збалансованою, відділено основне від другорядного. Головна фігура виділена сильним, але нюансованим контрастом, в той час як все за нею показане більшими й узагальненішими плямами. При цьому в верхній частині циган оточений виразними тінями з чіткими, вигнутими обрисами на білій стіні, а все темне зосереджене в нижній частині. Обличчя цигана детально й об’ємно випрацюване, всі інші обличчя узагальнені, з умовно означеними рисами і мінімальним або й відсутнім об’ємом. Таким чином композиційний центр виділений контрастом, об’ємністю та деталізацією. Цікаво також, що найяскравіше освітленими є ті частини зображення, що характеризують емоційний стрій роботи: це обличчя та фігури цигана на першому плані та постать танцюючої дівчини на задньому плані.

Викривлення пропорцій фігури головного персонажа вносить дисонанс у сприйняття твору: голова занадто маленька по відношенню до видовженого торсу, тоненька шия, вузькі плечі в порівнянні з широкою грудною клітиною, занижені пахви, короткі ноги. Звісно зображення цигана не повинно нагадувати античні скульптури і повинне мати свій колорит (людини з нижчої верстви, котра веде нужденний спосіб життя), однак фігура виглядає надто неприродно. Для роботи професійного художника, котрий пройшов

академічний вишкіл, такі сильні порушення анатомії є дивними, особливо в роки заслання, коли майстерність у зображенні тіла зросла.

Ця робота є плодом уяви художника, скоріше за все Т. Шевченко не використовував живу натуру для її створення, але надихався попередніми роботами. Зокрема, анатомія торсу цигана дещо нагадує фігуру натурника з аркуша «Т. Г. Шевченко малює товариша» (1848, іл. 3.69).

Інші роботи 1850-х рр. показують набагато вдаліші та природніші пропорції. Зокрема, сепія «Т. Г. Шевченко серед товаришів» (1851, НМТШ, Г-296, іл. 3.105) було найбільш майстерним і виразним зображенням оголеного чоловічого торсу аж до появи «Притчі про блудного сина».

В цій роботі присутні три персонажі: в центрі на першому плані глядачеві презентовано натурника (поручика Л. Турно) в процесі позування художнику, який сидить поряд, а доповнює композицію ще один чоловік з бородою. Традиційне зображення напівоголеної натури ускладнене побутовими мотивами, в яких задіяні всі три образи: поручик Турно розглядає сепію Т. Шевченка «Циган», у правій частині приміщення художник заточує олівець за столом, а в лівій частині чоловік в капелюсі відсторонено, майже медитативно п’є чай і палить трубку. Незважаючи на те, що всі зайняті ділом, дане зображення, так само як аркуш «Т. Г. Шевченко малює товариша», характерне застиглістю: всі завмерли під час дії. Образи в зображенні зовсім не пов’язані між собою ні спільною дією, ні поглядами – вони просто знаходяться в одному просторі. Зображення кожного персонажа могло б бути самостійною роботою. Це значно відрізняє дану роботу від, наприклад, аркуша «Казахи біля вогню» (1848–1849, іл. 3.63), де всі постаті об’єднані однією атмосферою. Отже, тиха занурeність зображеної людини в інтимний стан, така характерна портретам майстра, проявлялася і в багатофігурних побутових роботах, котрим цей стан не властивий.

Якщо порівняти дану роботу з сепією «Т. Г. Шевченко малює товариша», то помітна схожість в мішаному жанрі: в даному аркуші поєднано натурну штудію, автопортрет, портрет та побутовий мотив.

Жанрова сцена знову стала приводом для студіювання з натури. Однак розстановка акцентів є трохи відмінною від роботи 1848–1849 рр. Обрано вертикальний формат і через те більшу увагу зосереджено на центральній фігурі. Можливо, така відмінність пов'язана з тим, що в 1848–1849 рр. Т. Шевченко працював у експедиції і це вплинуло на його зацікавленість побутовою складовою зображень (він робив багато зображень таборів, інтер'єрів). Тому в роботі тих років інтер'єр займає таке велике місце. В даній роботі роль оточення менша – воно просто створює обстановку і показує місце. Тут фігура не сперечається за увагу глядача з оточенням, вона головна і тому дане зображення виглядає більш цілісно й виразно.

Освітлення, на відміну від зображення «Т. Г. Шевченко малює товариша», більш цілісне. Воно падає згори з-за краю зображення справа спереду і освітлює найяскравіше спину центральної фігури, а далі природно розсіюється. Фігури натурника та художника чітко освітлюються цим променем. Тому ця робота має більш цілісний і реалістичний вигляд. Однак, зі світлової побудови все ж випадають фігура чоловіка в капелюсі і всі тіні на підлозі – їх джерело освітлення має бути десь чітко з правого боку. Також штучно висвітлено стіну за рукою натурника і самоваром, це зроблено для того, щоб виділити їх темними силуетами на світлому тлі і забезпечити необхідне для композиції чергування світлого і темного.

Композиційним центром всього зображення є яскраво освітлений оголений торс чоловіка, показаний зі спини на першому плані. Він скульптурно вибудовується білильними відблисками та сепійними тінями в напівтемному середовищі юрти. З усіх робіт митця це найкраще зображення оголеного тіла – воно магнетично притягує погляд. При огляді роботи з відстані здається, ніби торс виростає з паперу цілісною об'ємною формою. Майстерність Т. Шевченка як рисувальника злетіла в роки заслання. Контури тіла такі чіткі і вірно схоплені, силует чудово передає всі найменші вигини і м'які опуклості тіла. Передано характерне напруження сухих м'язів руки, на яку спирається чоловік, грубість зап'ястка, гострота плечей. У цій роботі

непропорційність фігур також присутня, але не звертає на себе так сильно увагу, як в зображеннях «Циган» і «Т. Г. Шевченко малює товариша».

Торс натурника виділяється манерою виконання – майже відчутним на фізичному рівні пластичним моделюванням, чітким освітленням. Натуралістично показана гладка шкіра спини сильно виділена активним широким штрихуванням тла, узагальнено переданими предметами і одягом, загальною напівтінню. Контрастні узагальнені складки на штанах підкреслюють м'якість і ретельність моделювання торсу. Складається враження, що торс відділений від всього іншого зображення – від голови, штанів, всього в кімнаті. Тут ідеально простежується рух глядача від композиційного центра до другорядного і назад.

Цупкі білила вдало використані для передачі яскравого відблиску на гладкій шкірі спини – відблиск наче виліплений білилами, як у портретах Рембрандта. В той час як півпрозоре сепійне штрихування передає найтонші градації плавної тіні. Виконання торсу справляє живописне враження, що виникає завдяки симультанному контрасту, як і в портретах Т. Шевченка, виконаних сепією. Поряд із сепією білила набувають холодного звучання. Таким чином освітлені місця здаються холодними, затінені теплими. Ця гра контрасту теплого і холодного тону підсилюється введенням ледь помітного розтертого сірого олівця на лопатках, що виглядає холодним нюансом в теплій тіні.

Манеру виконання художник варіює в різних частинах композиції для передачі різниці між об'єктами. Можна виділити три типи: рідка заливка або мазки (сорочка, штани, волосся, альбом), довге паралельне штрихування з нахилом вправо (тло, ноги, штани) і дуже дрібні моделюючі перехресні та точкові штрихи (тіла). Також по-різному він застосовує фарбу. Білила, якими прописана сорочка Т. Шевченка, накладені рідкими півпрозорими мазками, тому вони не такі пастозні, як на спині натурника, і виглядають сіруватими, холоднішими. Художник залишає помітну різницю між плоттю і тканиною. Як і в портретах цього періоду, в даній роботі серед експресивного

штрихування тла фігури всіх трьох персонажів виділяються своєю делікатною мініатюрною детальністю. Цікаво, що якщо в композиції «Т. Г. Шевченко малює товариша» основне звучання в інтер'єрі мали виразні лінійні ритми, то тут велике значення мають візерунчасті елементи стіни за Т. Шевченком та килима на підлозі. Їх приглушена ритміка виконує таку саму роль впорядкування й увиразнення зображення, як геометричність тла в портреті Агати Ускової з шаллю.

Умовний начерк композиції для сепії «Циган» у руці натурника відіграє свою роль – це не лише світла пляма, що підкреслює об'ємність затіненого боку і руки натурника. Якщо до нього придивитись ближче, то узагальненістю та грубим штрихуванням він посилює враження від натуралістичного моделювання торсу. Такий самий контраст складає з торсом и узагальнене зображення ніг Т. Шевченка під столом, перекрите зверху активним штрихуванням.

Дана робота є найкращим та найбільш цілісним жанровим і натурним зображенням у творчості митця першої половини 1850-х рр. Торс виділяється в побутовому оточенні як рафіноване відлуння класичної столичної школи у важких реаліях служби в казахських степах. Складне виконання (сепія, білило, олівець) і різноманітність манери роблять твір багаторівневим – через це дану роботу необхідно вивчати довго й зблизька.

Загалом, період 1851–1855 рр. був дуже продуктивним для майстра у плані відпрацювання художніх пошуків. Твори перших років заслання не мали тієї цілісності та виразності, що характеризує твори цього етапу. У роботах Т. Шевченка всіх жанрів композиції стали більш врівноваженими та продуманими, ефекти освітлення – сміливішими. В пейзажах посилилася передача атмосфери засобами кольору та світлотіні, увага до форми поступилась місцем увазі до простору і світло-повітряного середовища. В той час як роботи портретного та побутового жанрів характеризуються посиленням уваги саме до форми, світло в них є не засобом створення атмосфери, а інструментом для створення виразного об'єму і матеріальних

ефектів. Такі відмінності свідчать, що художник став краще відчувати специфіку різних жанрів і варіювати засоби виразності в залежності від предмету зображення. Таким чином, його майстерність активно зросла за ці роки і художнє бачення набуло глибини і цілісності.

3.4. Особливості поєднання різностильових тенденцій у творах Т. Шевченка 1856–1857 років

До кінця заслання Тарас Шевченко перебував у Новопетровському укріпленні. Обстановка була гнітюча, оскільки митець з нетерпінням чекав звільнення, що затягувалось. Казармені умови і спілкування з солдатами не давали натхнення художнику для зображення оточення, тому у цей час він здебільшого звертався до вигаданих, а не натурних сцен.

Останні роки заслання характерні розквітом тієї манери, яка відпрацьовувалась у попередні періоди і тепер набула повної цілісності й виразності. У цей час художник створює найбільш виразні роботи сепією, які об’єднуються в серії за темами. Насамперед, це так звана «Сюїта самотності» та «Притча про блудного сина», що засновані на біблійних та античних образах і сюжетах, а також портретні зображення.

Ностальгія за Академією мистецтв і класичним мистецтвом посилюється в останні роки заслання. Художник очікував на звільнення та повернення до Петербурга, він будував плани, описував своє очікування в щоденнику. Його думки були зайняті тією реальністю і це вплинуло на тематику зображень того часу: зменшується кількість побутових, портретних зображень, навіть пейзажів, а їх місце займають античні, біблійні мотиви.

Побут експедицій, казахських стоянок був Т. Шевченкові приємніший та цікавіший, і він його часто зображував, а життя в казарменому солдатському оточенні було тягарем, через те художник рідко звертався до нього, а якщо й зображував, то в незатишному, похмурому вигляді. Частково це виявилось в деяких аркушах «Притчі про блудного сина», проте

найхарактернішим прикладом є сепія «Казарма» (1856–1857, НМТШ, Г-853, іл. 3.106). Одразу помітно, що художник використав враження від казарменої обстановки для відпрацювання світлових ефектів. Це нагадує лист Т. Шевченка до В. Рєпніної, де митець описував, як писав листа вночі в казармі при світлі свічки [198, с. 43]. В даній сепії художник намагався схопити мотив світла в мороці, який так його надихнув.

«Казарма» вирізняється з ряду характерних робіт митця особливим характером оповідності. Іншим творам художника властиві чіткі композиції, де основний персонаж або дія винесені в центр на перший план – оповідність йде після репрезентації образу. А в цій сепії не виділений головний образ і начебто очевидної дії немає, однак, скрізь присутні завуальовані дрібні моменти, що показують різні аспекти життя солдатів: є майже вакхічна радість гулянки, освітлена яскравими променями, є «мертвецький» сон солдатів на першому плані, зануреному в густий морок, який не порушує жоден відблиск, є тихе відсторонення автопортретної фігури, що в контражурі виглядає відчуженим привидом у цій обстановці. Погляд безкінечно блукає зображенням, не концентруючись на якомусь вузлі, постійно зчитуючи оповідні деталі. Також, як виявив аналіз, кожній характерній дії або стану відповідає свій варіант освітлення і контрасту темного й світлого. Завдяки цьому, по-перше, урізноманітнено рух ока композицією, він стає циклічним, а по-друге, зображення активно впливає на глядача на емоційному рівні.

Емоційність світлотіні в графіці Т. Шевченка посилюється майже до драматизму саме в період 1856–1857 рр. У кожному сюжеті світлова побудова створює специфічну атмосферу. Світлотінь несе важливу формальну роль. «Вона круглить форму, надаючи тілам і драпуванням скульптурної пластичності, об’єднує маси в виразні узагальнені силуети, виділяє контрастні деталі. Між зображеннями початку 1850-х рр. та роботами 1856–1857 рр. помітна значна різниця в манері виконання: зникає різке штрихування та різкі лінії, зображення в тональному плані стає більш

цілісним, акценти світлого і темного рівномірно, продумано та часто делікатно розподіляються по зображенню» [64, с. 1291].

1856 року художник виконав серію зображень «Телемах–Діоген», що її з подачі Я. Затенацького в науковій літературі називають також «Сюїтою самотності» [49, с. 403]. Ці твори, виконані сепією з додаванням місцями бістру й білил, присвячені античним та біблійним образам, проте одна робота зображає сцену з казахського побуту. Підбір таких суто академічних тем був продиктований ностальгією за Академією мистецтв і надією на повернення. Техніка виконання дала змогу застосувати насичені тони, задіяти активний контраст світлого й темного, поєднати умовні плями і деталізовані фрагменти, скрупульозно змоделювати форми. Т. Шевченко застосував всі навички, здобуті у сепіях попередніх років заслання.

В цих роботах простежується властивий шевченковим композиціям принцип репрезентації образа: одна фігура, показана в центрі на першому плані, а навколо дрібне зображення кількох оповідних і художньо-виразних деталей. «При цьому центральний персонаж показаний у трохи відстороненому від цього оточення стані, розвернутий обличчям до глядача, він наче актор у монолозі» [64, с. 1291]. Театралізація образу і жестів є рисою академізму, однак подібне вирішення композиції бере витоки й у народному мистецтві України, зокрема, в лубках, з якими Т. Шевченко ознайомився в дитячі роки.

За майже однаковою схемою репрезентації героя, для кожного зображення художник розробляє різну просторову побудову. Наприклад, в аркуші «Телемах на острові Каліпсо» (1856, НМТШ, Г-286, іл. 3.107) головний персонаж показаний сидячи у півоберті в напівтемній печері, в яку падає яскраве світло з отвору ліворуч. Весь простір навколо героя наче поділено на дві частини: темну, дуже узагальнену, і світлу, наповнену дрібними деталями. Серед них – кістки на підлозі, витончені силуети рослин у отворі печери, фігура німфи на тлі далини морського пейзажу. Такий

розподіл створює врівноважену композицію на зіставленні великих мас і малих акцентів.

Відчуття тривимірності й глибини передано об’ємним і контрастним моделюванням фігури Телемаха, його розвернутим ракурсом і положенням кісток на підлозі. Однак, простір печери і пейзажу подано умовними тональними плямами, що мають характер площинності. Тому художник застосовує «традиційний для європейського мистецтва принцип чергування освітлених та затемнених частин з віддаленням простору» [64, с. 1292]. Яскравий відблиск на торсі героя і світла тканина, на якій він лежить виділяються світлою плямою. Її обрамляє темне тло печери, за яким художник знову дає світлу пляму в отворі, яка замикається темною смужкою на горизонті. Таким чином при всій декоративності контрасту створюється відчуття заглиблення завдяки поступовому переходу погляду по світлим і темним планам.

Особливу роль у врівноваженні контрастів та об’єднанні композиції відіграє зображення рослин, що оповивають вхід до печери. Їх ажурні контрастні акценти урізноманітнюють зображення, побудоване на великих масах, а також слугують переходом між темним простором печери і світлим – пейзажу. Якщо частину з рослинами прибрати, то зображення виглядає незавершеним і композиція розпадається, втрачаючи узгодженість: фігура стає занадто важкою, а тло площинно умовним. Тому силуети рослин стають об’єднуючим фактором. Цей же принцип було до цього застосовано в портреті Агати Ускової з донькою (1853–1854, іл. 3.99), де ажурні силуети у вікні збалансовували маси і контраст світлого та темного у зображенні. Отже, Т. Шевченко активно користувався повтореннями окремих мотивів і цілих композиційних схем не лише в побутових зображеннях, але й переносив їх між роботами різних жанрів. Оскільки ці повторення з’являються в творах всіх періодів його творчості, то вони свідчать про властиву митцеві візуальну мову і смак, ознакою яких є бажання збагатити і урівноважити зображення витонченими деталями, не даючи оку глядача засумувати.

У цьому аркуші світлові ефекти мають емоційний підтекст: темрява печери символізує полон, у якому опинився Телемах на острові Каліпсо, вона відділяє його від світлого й легкого пейзажу – символу свободи. В інших аркушах серії Т. Шевченко посилює психологічне навантаження світлотіні, яка активніше передає стан персонажа. Наприклад, в сепії «Нарцис та німфа Ехо» (1856, НМТШ, Г-291, іл. 3.108) головний герой, який закохано дивиться на своє відображення у воді, освітлений яскравим прожекторним променем ззаду. Цим підкреслено світлий рефлекс від води, який падає на його торс і обличчя й надає певної магічності візуальному діалогу юнака з його віддзеркаленням. Така складна світлова побудова фігури чітко виділяє її на темному тлі стовбура дерева. Завдяки цьому непевному рефлексу і півпрозорому зображенню німфи Ехо в зображенні з'являється відчуття ефемерності, властиве цьому сюжету.

«Розкидані по всьому зображенню яскраві відблиски на листочках і гілках, мерехтливі тіні на галявині, стовбурі та в листі, м'яка розтяжка тону стовбура й дзеркальна поверхня води підкреслюють настрій казковості. Дана сепія захоплює око великою кількістю дзвінких деталей і тому вирізняється з ряду інших робіт Шевченка» [64, с. 1292]. Це зображення, завдяки складній світлотіні і передачі настрою, ближче до романтизму, ніж до академічної традиції.

Аркуш «Мілон Кротонський» (1856, НМТШ, Г-290, іл. 3.109) за своєю композиційною і світловою побудовою, класицистичною за формою, але романтизованою за змістом, передає інший емоційний посил. Освітлення просте й чітке, воно підкреслює напругу тіла й духу атлета. Тут, замість відчуття ефемерної магії, створено епічну сцену: старіючий силач намагався продемонструвати свою міць, але потрапив у пастку, і трагічно гине, розірваний дикими звірами. Нарівні з фігурою увагу привертає зображення пня – причини смерті Мілона – тому він є не другорядною деталлю, а складає цілісний композиційний вузол з постаттю головного героя. Складний і напружений вигин фігури, підкреслена світлотінню мускулатура, контрастна

тінь на обличчі, підкреслені ритми скуйовдженого волосся і різких вертикалей пня, скручені, наче міцні пружини, стовбури дерев – все виражає трагічний зміст сцени. Навіть все тло вкрите експресивним штрихуванням, тут немає ювелірності виконання, властивої іншим аркушам. В цій серії Т. Шевченко показав глибоке розуміння специфіки сюжетів, які втілив завдяки різноманіттю відпрацьованих у попередні роки заслання схем і навичок.

Інший тип побудови в дусі романтизму і творчості Рембрандта одночасно показує робота «Діоген» (1856, НМТШ, Г-822, іл. 3.110). Філософ показаний у бочці, прикриваючи рукою свічку і граючись із жуком. Мотив штучного світла в повністю затемненій композиції, який Т. Шевченко називав картиною в дусі Рембрандта, постійно з'являвся у творчості українського митця: втрачений автопортрет зі свічкою 1845 р. і офорт з нього 1860 р., «Казахи біля вогню», казахські діти біля грубки, «О. Бутаков та О. Істомін під час зимівлі на Кос-Аралі», «Казашка Катя». Серед цих робіт сепія «Діоген» є безперечно найбільш затишною та реалістично переконливою, оскільки тут митець не ввів штучне висвітлення затінених частин, яке зустрічалось скрізь в перерахованих роботах.

На торс і обличчя Діогена падає гаряче й яскраве світло від свічки, в той час як всі інші елементи занурені в тінь або освітлені слабкими відблисками. Чіткий обрис тіні на стінці бочки, праворуч за бочкою і на землі під свічкою викликають підсвідомі асоціації з мерехтливим, танцюючим від слабкого подиху відблиском вогню. Червонувате тонування паперу посилює гарячий характер освітлення.

Філософа супроводжують символічні атрибути, що було властиве для класицистичного мистецтва. Діоген часто зображувався у картинах з ліхтарем, що пов'язано з відомим виразом «Шукаю людину». Т. Шевченко також зображує філософа зі світлом, але надає йому іншого характеру: свічка наче стає метафорою світла мудрості, котре сяє в темряві неосвіченості і яке мудрець оберігає від згасання. На бочці сидить сова, символ зображеної

нічної години і мудрості. Її виконання таке умовне, затінене, застигле й ефемерне, що вона виглядає алегоричним персонажем, а не реальним птахом. Її очі горять двома точками і перегукуються з виділеними світлом очами Діогена, що пов’язує цих персонажів і надає сові характеру живого втілення натхненної думки філософа. Це втілення властивої митцеві любові до символіки, про яку йшла мова ще при аналізі полотна «Катерина» (див. п. 2.2). «В художньому баченні Т. Шевченка переплелося два способи розуміння символу: від народного мистецтва й іконопису (предмети стають текстом для зчитування, розшифрування) та від академічного мистецтва (алегоричний, властивий образу атрибут)» [64, с. 1293].

Від аналізованих робіт відрізняється своєю побудовою і сепія «Св. Себастіян» (1856, НМТШ, Г-292, іл. 3.111). Зображення закомпоноване не у прямокутник, а в овал, і показує фігуру святого не повністю, а в поколінному обрізі. Тіло показано не у складному ракурсі, який підкреслює глибину простору, а випростане на першому плані, на подобу розп’яття, показуючи напругу прив’язаної до дерева фігури святого, який переживає тортури за свою віру. Пронизливий білильний відблиск на грудях наче підкреслює натягнутість шкіри і водночас символізує внутрішнє духовне сяйво мученика.

У цій роботі проявляється сильне зацікавлення художника у зображенні оголеного тіла з виявленням складного анатомічного рельєфу. Кадрування композиції виводить детально промодельований торс в центр уваги глядача, що не лише посилює драматизм, а й дає змогу сповна оцінити майстерність митця. Ефекти освітлення й обріз підпорядковані цій меті так само, як і драматизму сюжету. Зацікавлення Т. Шевченка у візуальній виразності роботи підтверджується наступним: «єдина стріла, яка вп’ялася в тіло святого, відведена вбік, і не показана рана, наче художник не хотів, щоб це заважало бездоганному зображенню торсу» [64, с. 1293]. Також, якщо в попередніх сепіях («Нарцис та німфа Ехо», «Мілон Кротонський») зображення тла відповідало емоційному змісту сцени, то тут митець

зображує драматичний сюжет на тлі витонченого й ніжного листя, затишного лісового пейзажу, і навіть вводить на задньому плані мирну побутову сценку бесіди між двома чоловіками, які не мають стосунку до головного сюжету. Перераховані елементи є візуально ефектними, але вони значно зменшують трагічне звучання всього зображення.

Просторова побудова сепії «Св. Себастіян» відрізняється від попередніх, в яких все, крім першого плану з фігурою, було трактовано більш умовно і тому нагадувало декорації. У даному зображенні всі другорядні деталі прописані тонкими тональними градаціями і створюють реалістичніше відчуття від середовища, простір якого закручується навколо центрального персонажа і затягує погляд в просторовий прорив праворуч. Це зображення спонукає до довшого роздивляння, ніж інші сепії. Тому й фігуру святого Т. Шевченко виділяє яскравішим контрастом, ніж персонажів інших сепій, щоб погляд після блукання задніми планами повертався до композиційного вузла. Таким чином, варіюючи схеми побудови композицій митець все одно зберігає цілісність сприйняття, прилаштовуючи засоби виразності під конкретні умови.

Це зображення демонструє результати довгого пошуку виразності контрастів, які Т. Шевченко відпрацьовував у сепіях попередніх років. Найяскравішим акцентом у роботі є відблиск на торсі св. Себастіяна, він вирівається із зображення, контрастуючи с темними плямами сепії. Для полегшення цього контрасту художник відтіняє його трохи слабшим контрастом тіней на тілі й тканині, а далі ще слабшим контрастом листя навколо фігури і так далі. Світла галявина за двома чоловіками позаду і біла смужка на горизонті відіграють велику роль в об’єднанні зображення: вони не дають тлу потонути в напівтіні і, стаючи мінорними відгуками відблиску на тілі святого, повертають погляд до фігури. «Таким чином, зображення набуває наче стереофонічного звучання через це відлуння контрастів. Погляд глядача блукає по різним «частотам» не втомлюючись» [64, с. 1294]. Також

митець знову застосовує принцип чергування світлих і темних планів для просторової глибини і врівноваженості композиції.

Як і в сепіях першої половини 1850-х рр. Т. Шевченко застосовує тут симультанний контраст для надання монохромному зображенню живописності. Білильна пляма на тілі і дрібні білі відблиски на листі, стовбурах і фігурі вершника набувають холодного звучання поруч із теплим тонуванням паперу і коричневою сепією. Це породжує живописний контраст холодного й теплого та створює дзвінкі акценти, більше характерні для олійного живопису. Таким чином, у даному зображенні провідним засобом виразності стають не пляма, тональне моделювання чи ритми, а сам принцип контрасту, застосований по-різному в усіх елементах композиції.

У 1840–1841 рр. Т. Шевченко виконав живописну роботу «Натурник в позі Марсія» (іл. 3.112), що її певний час невірно атрибутували як зображення св. Себастіана. Фігура на полотні зображена у позі, схожій на сепію «Св. Себастіан». При порівнянні цих двох творів, навіть незважаючи на різні техніки, одразу стає очевидним ріст майстерності та цілісність бачення, які здобув митець за п’ятнадцять продуктивних років. Зважаючи на порушення пропорцій, все одно можна сказати, що у «Св. Себастіані» впевнено і переконливо передані об’єм та пластичність тіла, виразно промодельована світлотінь, вільніше схоплена поза і цілісніше вибудована складна контрастна композиція.

Окремим блоком у серії «Телемах–Діоген» виділяються сепії «Казашка» (1856–1857, НМТШ, Г-289, іл. 3.113), «Благословення дітей» (1856–1857, НМТШ, Г-287, іл. 3.114) та «Самарянка» (1856–1857, НМТШ, Г-288, іл. 3.115). Вони вписуються в усталену схему репрезентативної, театралізованої композиції, але виділяються своїм характером. В них немає підкресленої емоційності, вони більш ідеалізовані і схожі між собою за виконанням. Образи героїв попередніх робіт відрізнялись фізіономічно й драматично. Можливо, тут простежується особливість бачення Т. Шевченка,

яка вже відмічалась в його портретах: жіночі образи більш ідеалізовані, відкриті, ліричні, ніж чоловічі.

В цих трьох аркушах сильніше проявився вплив академічного мистецтва, вони нагадують лесувальний і дзвінкий брюлловський живопис моделюванням форм, виписаністю одягу, витонченими акцентами. Аркуші «Благословення дітей» і «Самарянка», в яких біблійні сюжети трактовані в улюбленому художником побутовому ключі, чітко показують як ностальгія за Академією мистецтв відтіснила досвід реалістичних натурних штудій часів заслання.

«Самарянка» своєю побудовою нагадує полотно «Катерина», Т. Шевченко застосував аналогічну композиційну схему репрезентації образа, постановки і руху фігури, розвитку простору. Моделювання складок одягу, дещо ідеалізоване і нереалістичне, також показує повернення до манери початку 1840-х рр., хоча з того часу митець досяг великої майстерності в передачі переконливої матеріальності предметів. Це виділяє сепії «Самарянка», «Благословення дітей» і «Казашка» з усіх робіт років заслання.

Зображення «Благословення дітей» і «Самарянка» відрізняються від попередніх робіт застосуванням контрасту. Хоча в портретах і побутових зображеннях сепією митець виділяв композиційний вузол, але зберігав його органічний зв’язок з тлом завдяки трактуванню тіні. Однак в цих роботах контраст посилений і цей зв’язок послаблюється. У «Благословенні дітей» темний силует фігури жінки аплікаційно показано на тлі дуже світлої стіни. Для збереження цілісності композиції цей контраст підтримує темний отвір дверей. Робота побудована на силуетах і наче поділена по діагоналі, яку можна умовно провести з верхнього правого кута у нижній лівий. Одна половина виглядає різкою і контрастною, що підкреслює її наближеність до глядача, а інша – світліша, вона показує віддаленість простору і товщу повітря, яка послаблює контраст і узагальнює форми.

В «Самарянці» фігура жінки також виділена протиставленням контрастної чіткості першого плану з тональною спорідненістю й узагальненістю дальніх планів тла, але тут немає різкого розриву між світлим і темним. Тому це зображення виглядає більш натуральним і узгодженим. Якщо у попередній сепії для виділення голови жінки митець використав різкий контраст темного й світлого, то тут застосовано протиставлення деталізації й умовності. Зображення голови героїні показане на чистому, тонально градуйованому фоні неба, яке не порушується навіть хмарами – це нагадує нейтральне тло портретів. У той час, як всі дрібні деталі сконцентровані в нижній частині композиції. Класичним елементом, який пов’язує нижню і верхню частини, є витончені силуети пальм праворуч, які наче «сплітають» їх разом. Таким чином, композиції чітко продумані за розподіленням різних за характером контрастів для виділення головних образів і збереження цілісності композиції. Це показує, наскільки у Т. Шевченка розвинулось конструктивне мислення і відчуття балансу, відпрацьовані в пейзажах, жанрових сценах і портретах.

У цих сепіях сповна виявилися розроблені раніше дрібні мотиви, які несуть естетичну функцію урізноманітнення композиції. Це тонкі й контрастні зображення рослинності, каміння, стріхи, мурування стіни,в яких Т. Шевченко варіює застосування дрібної деталізації та лаконічних плям. Завдяки ним роботи виглядають збагаченими і захоплюють погляд глядача. У розподіленні деталей майстер вміло та дуже стримано користується двома класичними принципами об’єднання та розвитку композиції. Зокрема, в «Самарянці» всі другорядні деталі згруповані навколо жінки прийомом контрасту між узагальненими плавними вигинами пальм і деталізованим, різким зображенням зеленні й каміння, а також прийомом аналогії в ритмах пальм праворуч і ліворуч. Використання цих принципів помітно й в «Благословенні дітей»: контраст між різкою та м’якою тональною побудовою двох половин зображення, контраст деталізованого моделювання фігури і узагальнених плям навколо, аналогія у перегукуванні форми голови головної

героїні та жінки у натовпі, повторенні ритму гілок покрівлі у передньому та дальньому будинках. Ці прийоми структурують для глядача зображення, спрощуючи сприйняття його загалом та полегшуючи рух ока по його окремим елементам.

Такі прийоми були простежені в усіх сепіях серії «Телемах–Діоген». Вправність у створенні збалансованої, виразної композиції, використанні широкого спектру контрастів, моделюванні світлотіні, трактуванні різноманітних другорядних мотивів художник здобув у натурних пейзажних замальовках, жанрових роботах і портретах попередніх років. Тому сепії цієї серії наче втілюють підсумок графічних вправ митця періоду заслання, в них він використав найвиразніші прийоми й знахідки, створивши продумані, майже картинні композиції.

Таким самим втіленням нових здобутків у період останніх років заслання стала графічна серія «Притча про блудного сина». На відміну від попередньої серії, «Притча» є одним з найбільш неоднозначних творів художника, як у змістовому смислі, так і в мистецькому. Ці рисунки, виконані сумішшю туші і бістру, мали стати основою для серії гравюр, яку він так і не втілив у життя.

У творчості художника рідко зустрічається серійний принцип зображень, які об’єднані в цілісний ансамбль не лише змістом, а й єдиним принципом художнього вирішення. Крім того, у цій серії сповна проявився полістилізм мистецького бачення Т. Шевченка. Тому «Притча» виділяється своєю змістовою, і стилістичною складністю та оригінальністю.

Серія містить вісім аркушів, складених у послідовну оповідь, проте щодо логіки розвитку сюжету і його трактування художником викликають дискусії: різні дослідники пропонували свої версії послідовності аркушів. Автор даного дослідження схиляється до варіанту, викладеного В. Яцюком, згідно якого оповідь починається від сцени програшу в карти, сцен у шинку, в хліві і на кладовищі, далі слідують зображення героя у в’язниці та покарання колодкою, і закінчується серія найбільш дискусійним

зображенням «Серед розбійників» (1856–1857, НМТШ, Г-843, іл. 3.120) [245, с. 261]. Видається цілком логічним трактування цієї сцени як моменту завершення безпутного життя розплатою, у якій герой виступає жертвою, а не вбивцею.

Зміст серії трагічний і напружений, однак образне вирішення не передає глибокого психологізму. У цьому є значна відмінність від серії «Телемах–Діоген», в якій Т. Шевченко передавав яскраво виражений емоційний стан. Герой «Притчі» є ідеалізованим та емоційно стриманим, він більше нагадує натурника, ніж активну дійову особу. «Блудний син замість емоцій демонструє простий, наївно означений стан: безтурботність – в аркуші «Програвся в карти» (1856–1857, НМТШ, Г-838, іл. 3.116) чи втома та пригніченість – у сцені «В казематі» (1856–1857, НМТШ, Г-840, іл. 3.122)» [62, с. 55]. Драматичність передана в серії лише світлотіньовим вирішенням та іноді ритмами і ракурсами. Виникає відчуття, що художник більше цікавився засобами виразності, процесом якісного виконання художньо цілісного і майстерного зображення, ніж психологічною глибиною сюжету.

Головний герой показаний молодим, у розквіті сил чоловіком привабливої, хоча й простуватої зовнішності. Хоча помітно, що він – представник середнього прошарку, з виразом певної зверхності, але без аристократичної витонченості, проте герой показаний більш універсально, без очевидних ознак соціального статусу. Художник намагався створити узагальнений образ молодої людини того часу й розповісти історію зробленого нею вибору і його наслідків.

Зображення побудовані за єдиним, властивим сюжетним роботам Т. Шевченка композиційним принципом: герой показаний в центрі, на першому плані і представлений в характерній позі, яка очевидно передає його простий стан (пригніченість, хвацькість або розгубленість). Навколо нього показані деталі, які характеризують ситуацію, виступаючи певними символами стану персонажа у даний момент: наприклад, карти, гітара, штоф і свиня як атрибути морального падіння в аркуші «Програвся в карти». Такий

принцип своїм чітким символічним прочитанням, за яким зображення стає текстом, нагадує народну картинку та іконопис. Саме це дало підстави П. Білецькому проводити аналогії між аркушами «Притчі» та народною картиною «козаків-мамаїв» [16, с. 231]. Дослідник чітко визначав аспекти цієї спорідненості: «В українських народних картинах ідея розкривається у композиції, побудованій на низці метафор, принципово відмінній від побутово-жанрових творів професійного живопису. Складається ця композиція з головної постаті – уособлення козацтва і тла, кожна деталь якого є своєрідним образотворчим епітетом чи алегорією…» [17, с. 98–99].

«Однак, при використанні принципів народної творчості Т. Шевченко трактував зображення та його виразні засоби з позицій художника-професіонала з академічною освітою, а звідси і неординарний контраст між простим символічним компонуванням і скрупульозною, естетично вигадливою манерою виконання» [62, с. 57]. Варто пам’ятати, що ностальгія за Петербургом повертала митця думками до того художнього середовища і комфортного відчуття красивого, піднесеного мистецтва, яке панувало у столиці. Тому, так само, як в серії «Телемах–Діоген», у зображеннях «Притчі» сильно відчутна академічна школа, що проявляється у театральності побудови композиції, трактуванні пластики тіла, чіткому виділенні композиційного вузла світлом.

При тому, оригінальність індивідуальної манери художника виходить за межі класичного академічного напряму. Академізм поєднувався не лише із прийомами народної творчості, але й з ремінісценціями західноєвропейського мистецтва, особливо голландського і фламандського. Це не прямі запозичення, а переосмислене використання мотивів. Тло зображень «Притчі» нагадує елементи європейського жанрового живопису: наприклад, фігури заднього плану в аркуші «У шинку» (1856–1857, НМТШ, Г-844, іл. 3.117), ідилічна сценка біля корчми в сепії «У хліву» (1856–1857, НМТШ, Г-839, іл. 3.118) чи гіпертрофовані образи арештантів, які нагадують персонажів Босха, у сепії «В казематі». Також Л. Генералюк проводить

аналогії з творами А. Браувера, Д. Тенірса-молодшого та А. ван Остаде [49, с. 406]. Ці запозичення з'являлись, оскільки тло цікавило художника сюжетністю, він не шукав новаторських рішень у ньому. Вся увага була сконцентрована на головному персонажі.

Найпершим проявом академізму є те, що блудний син скрізь представлений напівоголеним – це продиктовано не так сюжетом, як особистим вибором художника, який проявляв значну майстерність у моделюванні тіла. Прикметно, що Т. Шевченко зображує тіло не класичного, античного зразка, що було властиво академізму. Робота з натурою проявилася в реалістичності грубуватих пропорцій і поз.

«На всіх рисунках серії головна фігура представлена в усій красі здорового, розвинутого оголеного торса. Навіть у сценах «В казематі» та «На кладовищі» (1856–1857, НМТШ, Г-841, іл. 3.119) це не змінюється – герой не виглядає виснаженим чи нездоровим, що підтверджує зацікавленість художника в зображальній ефектності, а не у сюжетній виразності» [62, с. 57]. Для того, щоб сповна продемонструвати набуті навички й зробити зображення різноманітними, митець обирає контрастні схеми освітлення і виявляє підкреслену пластику торсу. Наприклад, в аркуші «У казематі» художник вводить контрастне освітлення ззаду згори, щоб підкреслити округлість форми, що нагадує сепію «Нарцис і німфа Ехо». Робота «Серед розбійників» ще активніше показує роботу зі складним ракурсом і моделюванням анатомії, чим асоціюється з роботою «Св. Себастіян».

Це графічні роботи, однак в них є певна частка живописності завдяки трактуванню світла і тіні, особливостей моделювання, застосування штрихування й плям. Художник планував видати серію у техніці літографії і використання туші й бістру стало підготовкою до цього: митець міг заглибитись у різноманітні ефекти світлотіні, вільно поводитись з градаціями тону у контрастних частинах композиції, використовувати виразність штрихування і плями одночасно, знаючи, що ці елементи будуть збережені у друкованих літографіях.

Властивий Т. Шевченкові принцип виділення головного від другорядного сповна проявляється у тому, що центральна постать ювелірно змодельована, у той час як оточення показане узагальнено, у напівтіні. Це нагадує вирішення живописних полотен Рембрандта, у яких світло м'яко розсіюється з віддаленням від головного вузла, узагальнюючи другорядні деталі напівпрозорою тінню, а щоб зображення не потонуло в темряві і зберегло просторовість, на задньому плані даються рефлекси і ще один розсіяний просвіт від слабкого джерела. Таким чином глибина простору й атмосфера вибудовувались Рембрандтом за рахунок градації світлових плям («Святе сімейство» (1645, іл. 2.28), «Пейзаж з грозою» (1639, іл. 3.123)). Т. Шевченко перейняв цей принцип, хоча й у більш декоративній формі. Найяскравіший приклад цього – аркуш «У шинку», в якому йде затухання світла від центральної постаті до затінених груп другорядних персонажів, а позаду воно знову посилюється у додатковому відсвіті. Глибина композиції показана не лінійним рисунком, а двома джерелами освітлення, тому простір стає цілісним. Це подальший розвиток ефектів, започаткованих ще в аркушах «Живописної України».

«Притча про блудного сина» показує оригінальне поєднання елементів народного мистецтва, академізму, реалізму і прийомів голландського живопису. Цей полістилізм набуває більшої цілісності, у порівнянні з творами попередніх років, і формує індивідуальну манеру Т. Шевченка.

В останні роки заслання є кілька прикладів портретів, що демонструють подальші зміни в манері виконання. Яскраво демонструє їх сепія «Казашка Катя» (1856–1857, НМТШ, Г-268, іл. 3.124). Світлотінь стає контрастнішою й емоційнішою, майже драматичною, а об'єм яскравіше вираженим. Завдяки цим змінам слід віднести портрет Лук'яна Алексєєва (1856–1857, НМТШ, Г-265, іл. 3.125) до 1856–1857 рр. Раніше ця робота називалася портретом невідомого чоловіка з гітарою; висувалися різні версії її датування. У багатьох виданнях радянського часу портрет відносили до 1848–1849 рр. Проте, Г. Паламарчук провела нову атрибуцію, назвавши твір

портретом Л. Алексєєва, та аргументувала датування 1856–1857 рр. [143, с. 43]. Деякі дослідники, зокрема, В. Овсійчук [137, с. 304] та Н. Орлова [139, с. 76], погодилися з новими даними. Художньо-стилістичний аналіз виконання портрета підтверджує вірогідність даної версії.

Моделювання пластичної форми йде далі, у порівнянні навіть з портретами попереднього етапу творчості – форма обличчя й рук портретованого твердо й впевнено виточена, наче скульптура. «Саме ці два елементи – обличчя з високим лобом, рельєфними вилицями, напруженим поглядом і руки на струнах та грифі гітари – «носії» характеру моделі» [63, с. 33]. У трактуванні світлотіні також з'являються нові риси: замість ореолу м'якої напівтіні, в яку занурені очі, тут показана глибока, різка тінь, завдяки якій погляд виділяється гостротою і драматичністю, що є проявом романтизму. Зазвичай Т. Шевченко показував портретованих у стані мрійливого спокою, а тут передано зосереджену напругу. Таке образне вирішення було рисою автопортретів митця, тому виникає враження, наче в портреті Л. Алексєєва художник виявив власний стан неспокою і тривоги в очікуванні звільнення із заслання.

Обличчя виконане дуже контрастно і різко виділяється на неконтрастному тлі, щоб пом'якшити таке протиставлення Т. Шевченко дає чистий, ще активніший контраст білої сорочки і мундиру. Знову проявляється майстерність художника в передачі характеристики об'єктів – яскравість білого коміру поруч відтіняє тональні градації в обличчі і підкреслює відчуття живої шкіри. «Витонченість напівпрозорого тонування на руках, підборідді, гітарі, лесувально плавний перехід між глибокою тінню й яскравим світлом, чіткість силуетних обрисів, майстерність штрихування, котре непомітно зливається в пляму – все це сильно відрізняє дану роботу від ранніх портретів 1850-х рр. і тим більше від зображень кінця 1840-х рр.» [63, с. 33].

У 1856–1857 рр. Т. Шевченко подумки був вже у Петербурзі, багато роздумував про мистецтво, естетику, природу. Тому не дивно, що в його

творах зросли тенденції театральності і прискіпливого виконання, властиві столичному мистецтву. Увага художника була зосереджена на фігуративних сюжетних зображеннях – античних, біблійних. Його художня манера стала цілісніше і виразніше, наче стерлися межі між окремими напрямами мистецьких пошуків і тепер у кожному зображенні вони йшли в єдиному руслі. У цьому безперечно виявилася надія на продуктивну роботу в Петербурзі після заслання.

Твори 1856–1857 рр. цікаво роздивлятися завдяки чистоті й активності контрастів, чіткості контурів плям, різноманіттю виразних деталей. «Робота пензлем точно вивірена: від зовсім непомітної у важливих місцях до грубої і виразної там, де це можливо. Т. Шевченко досяг дуже високого рівня у володінні графічною технікою та створенні цілісного, вдумливо побудованого зображення. Цей досвід у 1858–1860 роках став підґрунтям для значної кількості графічних робіт різних жанрів і, зокрема, цілої галереї майстерних офортних та олівцевих портретів митця [63, с. 33].

Висновки до третього розділу

Період заслання був дуже плідним для творчості Тараса Шевченка, за це десятиліття художник виконав значну кількість пейзажів, жанрових і портретних зображень, міфологічних і біблійних сцен. Митець працює в різних графічних техніках (сепія, акварель, рисунок графітним та італійським олівцями), в кожній з яких застосовує нові прийоми і досягає високого рівня майстерності. Звернення до сепії особливо сильно вплинуло на його манеру, посиливши світлотіньові контрасти та майстерність у моделюванні форми й передачі глибини простору.

Великим поштовхом до продуктивної праці та нових художніх пошуків була робота митця в Аральській та Каратауській експедиціях, під час яких він мав змогу дослідити місцеву природу, побут степового населення і ті мистецькі проблеми, які ставила перед ним нова натура. Його манера

збагатилась розробкою завдань композиційної врівноваженості і цілісності, виразності світлотіньових ефектів, використання контрастів (симультанного, контрасту по світлоті, контрасту холодного і теплого).

У пейзажах простежується різноманіття композиційних, світлотіньових і колористичних рішень. Художник в олівцевих начерках поступово відпрацьовував прийоми узагальнення і контрасту, виразність лінії і плями як головних композиційних елементів. У результаті багато акварельних пейзажів були побудовані на виразних сконцентрованих силуетних плямах (наприклад, «Острів Куг-Арал», «Дустанова могила» та ін.). Крім того, завдяки дослідженню митцем проблеми передачі світла, з'явилась велика кількість акварельних пейзажів з виразних світловим мотивом, пов'язаним не лише з яскравим сонцем («Акмиш-Тау», «Новопетровське укріплення з Хівінського шляху» та ін.), а й з передвечірнім та нічним освітленням («Форт Кара-Бутак», «Дустанова могила», «Шхуни біля форту Кос-Арал», «Вид на Кара-Тау з долини Апазир», «Місячна ніч серед гір» та ін.). У деяких пейзажах митець, якому не властивий колоризм, прийшов до використання кольору як головного виразного засобу, який вибудовує простір і передає стан природи (найяскравіший приклад – «Гора Кулаат»).

Жанрові роботи також показують значні зрушення у художньому баченні Т. Шевченка, в порівнянні з попереднім періодом. Казахський побут та образи стали джерелом для натхнення і мистецьких пошуків, через особливу атмосферу, культурну своєрідність і близькість до одночасно поетичної та критичної душі митця. В зображеннях казахів проявилися перш за все риси романтизму і відповідно пошуки світлотіньової виразності і контрастів, а також реалістичність, виражена у цікавості до буденних і критичних сцен. Участь в експедиціях, а також бажання відволіктись від солдатського життя, також надихала митця на створення побутових зображень.

Крім того, майже всі побутові зображення містять у собі натурні штудії оголених тіл, в яких проявилися академічні навички художника. Деякі роботи

побудовані так, наче натурна штудія головує над побутовим мотивом, що підкреслюється композиційною схемою, яка сформувалася і повторювалася у творчості Т. Шевченка.

Хоча пейзажам властиве розмаїття композиційних рішень, простежується стійка закономірність побудови композиції в сюжетних і побутових зображеннях. Усталена схема, властива зображенням майстра, бере витоки з народного мистецтва й академізму, згідно з нею сцени будуються театралізовано: якщо є один головний герой, то він презентований на першому плані у виразному освітленні, показаний наче у монолозі. Головна постать підкреслена всіма доступними засобами (контрастною світлотінню, масштабом, деталізацією, лінійними ритмами), а навколо неї розташовуються менш виразні другорядні персонажі і деталі, трактовані у символічному ключі. За такою схемою побудовані твори «Т. Г. Шевченко малює товариша», «Т. Г. Шевченко серед товаришів», «Циган», «Тріо», «Казахський хлопчик розпалює грубку», вся серія «Телемах–Діоген» і майже вся «Притча про блудного сина». Лише деякі побутові твори відступають від цієї схеми заради верховенства світлового мотиву і атмосфери («Казахи біля вогню», «О. Бутаков і О. Істомін під час зимівлі на Кос-Аралі», «Казарма»).

У сюжетних зображеннях головною художньою проблемою стало використання світла як головного засобу виразності: для драматургії сюжету, виявлення пластики, глибини простору, розстановки акцентів і збалансованості композиції. Для цього художник використовує інтер’єрні сцени з напівмороком, мотиви прожекторного світла і штучного освітлення від вогню, підсилені рефлекси. Використання можливостей сепії від тональних градацій до сильного контрасту у цих зображеннях дозволило митцеві досягти великого спектру ефектів.

Портрет у акварелі продовжував попередню лінію, а в сепії та італійському олівці зазнав якісно нових змін і став підґрунтям для портретної галереї останніх років життя. Зокрема, художник розробляв проблеми найвиразнішої подачі образу за допомогою контрастної світлотіні, активної

ролі тла у підкресленні моделі, використання графічних прийомів для реалістичної передачі переконливих матеріальних ефектів, створенні цілісної композиції на основі узагальнення й деталізації.

У шевченкових творах цього часу відбувається активне поєднання академічних, романтичних, реалістичних тенденцій і прийомів західноєвропейського та народного мистецтва. Прояви академізму насамперед полягають у підвищеній увазі до моделювання оголеного тіла і в театральності побудови композицій. Риси романтизму проявилися у виборі сюжетів, зацікавленні перехідними станами природи, передачі настроїв і атмосфери, використанні світлових ефектів. Реалістичність посилилася як результат вивчення натури і відступу від ідеалізації в пейзажних і побутових мотивах.

Період заслання був морально і фізично важким для майстра як для людини, але треба визнати, що для Т. Шевченка-художника він був дуже продуктивним, корисним та освіжаючим. До заслання митець був під впливом Академії мистецтв, Карла Брюллова й мистецтва класицизму, і лише в поїздках Україною він скромно й несміливо почав шукати інші шляхи розвитку, зокрема романтичні в сюжетних творах і реалістичні у пейзажах. Жахливі події, які вирвали його з усталеного життя, позбавили фізичної свободи, але звільнили творчий потенціал та індивідуальність. За всіх заборон творити, художні пошуки все ж стали сміливішими і продуктивнішими, розвиток майстерності – швидшим. Тому твори цього періоду показують постійні зміни і надалі складуть міцне підґрунтя для подальшого розвитку художньої манери Т. Шевченка в 1857–1861 рр., для нових здобутків у жанрах портрету, пейзажу, побутових зображень і копій.

Розділ четвертий
ЗАСАДИ ТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ ОБРАЗНОСТІ: НОВІ ПРИЙОМИ І СИМБІОЗ ГРАФІЧНИХ ТЕХНІК 1857–1861 РОКІВ

4.1. Вдосконалення цілісної і контрастної манери у графіці Т. Шевченка 1857–1861 років

Отримавши свободу художник відправився спочатку в Астрахань і Нижній Новгород, а потім в Петербург, де жив і працював при Академії мистецтв, кілька разів 1859 року відвідавши Україну. Митець працював з техніками офорту й акватинти, за які 1860 року одержав звання академіка гравюри.

Період останніх років життя майстра був дуже продуктивним, оскільки він під кінець заслання сформував план на подальшу творчість: бажав зосередитись лише на графіці і зокрема на гравюрах з живописних творів [227, с. 54]. Це дало змогу використати весь арсенал графічних засобів, напрацьований у сепіях і рисунках 1847–1857 рр.

В останній період митець рисував олівцем, створював сепії, відпрацьовував техніки офорту й акватинти. Він виконував самостійні твори, а також графічні копії з робіт інших художників (Рембрандта, Мурільйо, К. Брюллова). Нова манера, розвинута в творах доби заслання, на повну силу проявилася, перш за все, у значній низці портретів, а також у пейзажних начерках і жанрових роботах. Т. Шевченко жив і працював в Петербурзькій Академії мистецтв, де отримав визнання як академік гравюри. Крім цього, він здійснив кілька поїздок до України, що принесли свіжі пейзажні замальовки.

У творчості після повернення із заслання відбувався подальший розвиток графічної мови. Зміни в манері художника стають помітні вже в зображеннях, створених під час подорожі в Петербург, особливо, в портретах:використання штрихування й контрастів стало вільнішим і

впевненішим, що можна пояснити психологічним станом свободи, яку здобув Т. Шевченко. Впродовж мандрівки з Астрахані і в Нижньому Новгороді митець виконав ряд портретів і пейзажних начерків. Серед замальовок під час подорожі Волгою є майстерно схоплені фрагменти природи, які за виконанням і композицією цілком відповідають стилістиці олівцевих пейзажів заслання й сповна демонструють здобуті навички. Наприклад, цілісність плям і мас в рельєфі у зображенні «Поблизу Саратова» (1857, НМТШ, Г-592, іл. 4.126), реалістичний широкий простір, показаний мінімальною кількістю ліній, у роботі «Царів курган» (1857, НМТШ, Г-591, іл. 4.127).

Зображення Царевого кургану, про який художник залишив згадку у щоденнику [227, с. 158], наводить на думку, що археографічний принцип роботи в олівцевому рисунку або вже став звичкою і частиною бачення, або був завжди в характері митця. З оточуючої реальності він обирає для зображення ті фрагменти, які несуть якесь історичне чи культурне значення. На відміну від акварельних пейзажів, першочергова мотивація його олівцевих замальовок часто полягає не у виразності мотиву, а у значенні місця, в історії, яка з ним пов’язана (можливо, в цьому виявилася натура письменника – ці дві сфери нерозривні у творчій особистості митця). Про це свідчать численні записи про змальовані пам’ятки в щоденнику та листах.

Обидва аркуші «Царів курган» (1857, НМТШ, Г-591, 830) показують у що вилились вправи Т. Шевченка із зображенням берегів Аральського моря. Кілька ліній, що мінімалістично позначають обриси пагорбів, кілька дрібних акцентів у вигляді умовних будівель на березі і човників створюють відчуття глибокого простору, повітря. Розгорнутий простір переданий завдяки кадруванню і тому, що деталі сконцентровані в центральній частині, а до країв доходять лише самі лінії, підсвідомо продовжуючись за межами композиції й виводячи нас у ширшу далину.

Якщо пейзажні начерки втілюють попередні здобутки, то портрети цього часу, виконані італійським і часто білим олівцями, характерні

ствердженням нових рис, які в олівцевих портретах років заслання лише починали формуватися. Ці зміни виявились, зокрема, у значному посиленні ролі тла у виділенні фігури портретованого. Т. Шевченко зображує тло експресивним, довгим штрихуванням, варіюючи його насиченість від півпрозорого до глибокого тону, що надає композиції глибини простору. Узагальненість тла підкреслює дрібне, скрупульозне моделювання обличчя, а експресивність виконання додає відчуття динаміки і врівноважує статичність портретованого.

Таке просторове й виразне трактування тла бере витоки не так в графічних, як в олійних портретах Т. Шевченка, у яких нейтральний фон з тональною розтяжкою передавав відчуття наповненого повітрям простору. В олівцевих портретах першої половини 1850-х рр. митець почав використовувати штрихування тла для натяку на об'ємність, однак там воно було ще делікатним задником і відігравало другорядну роль порівняно з виразним виконанням фігури. У портретах кінця 1850-х рр. тло за своєю силою не поступається зображенню моделі, а співпрацює з ним у цілісній композиції.

Підтвердженням важливості штрихованого тла для нового типу портретів Т. Шевченка є портрет Павла Овсяннікова (1857, ДРМ, Р-6964, іл. 4.130), в якому модель показана на чистому тлі паперу. У зображенні немає відчуття простору навколо постаті. Деталізоване зображення виглядає дуже щільним. Фігура різко виділяється, втрачаючи органічний зв'язок з папером, оскільки контраст фігури і чистого тла активний, між ними немає органічного переходу через умовне штрихування.

Ці зміни виявились вже у портретах, створених під час подорожі до Нижнього Новгорода. Так, портрет Тихона Єпіфанова (1857, НМТШ, Г-816, іл. 4.128) одразу привертає увагу контрастом, який посилюється легким темним підмальовком і застосуванням білого олівця. «Обличчя чоловіка замкнене в кільце контрастів: воно знаходиться в обрамленні з одного боку пишної, світлої та неконтрастної бороди, з іншого боку дуже чорного,

контрастного, різко прописаного волосся, протиставленого ще й плямі білил» [61, с. 69]. Тло розділене вертикальною лінією, зміщеною праворуч від центру; одна частина заповнена насиченим білим штрихуванням, інша – світлим сірим. Це створює натяк на складний простір, утворений кутом між двома площинами. Контраст між білим штрихуванням і насиченим чорним волоссям не лише виділяє зображення голови, а й об'єднує фігуру з тлом. Виконання тла важливе також для емоційного сприйняття портрету: воно додає свіжості й водночас драматизму, що цілком узгоджується із суворим виразом обличчя чоловіка.

У зображенні присутній традиційний контраст між детальним моделюванням обличчя й узагальненістю одягу, означеного лініями різної товщини та кількома плямами широкого штрихування. Раніші приклади такого вирішення видно у портретах І. Ускова (1853–1857) і К. Бажанової (1854, іл. 3.101), однак в портреті Т. Єпіфанова манера ще більш узагальнена, її грубість не загладжується тонким штрихуванням і художник активніше використовує порожні плями для полегшення загальної насиченої, контрастної штрихової картини.

Манера виконання обличчя дещо грубувата: моделюючі штрихи різкі й розділені, вони не зливаються в цілісну тональну градацію, лінії та штрихи бороди й волосся неохайні. Портрет має характер швидкого начерку, але це не прояв недбалості, а засіб характеристики суворої, мужньої моделі. Неможливо погодитися з висновком П. Білецького про поверхову психологічну характеристику і відпрацювання форми в портретах Т. Шевченка цього часу [16, с. 245], оскільки засоби виразності чітко відібрані митцем для створення переконливого, індивідуального образу. Особливо це підкреслює виразність очей, виконаних уважно й без поспіху. Їх проникливе зображення вирізняється із загальної начерковості роботи і показує зростання психологізму: художника цікавить тепер не все обличчя, він зосереджується саме на погляді. При начерковій манері виконання цей портрет є продуманим, цілісним, завершеним твором.

Виконаний також у цей час портрет Катерини Козаченко (1857, НМТШ, Г-818, іл. 4.129) важливий з погляду опанування Т. Шевченком виразних можливостей італійського олівця. Митець до цього не використовував насичений чорний кольором, а зосереджувався на відпрацюванні всіх градацій сірого. Активна робота художника у портретах після заслання з італійським олівцем, який може дати глибокий, оксамитовий чорний тон, розширила тональний спектр у його графічній манері. Цей матеріал надав свободи виконанню жирних ліній і густих плям.

Обличчя жінки змодельоване тонким штрихуванням, що відповідає жіночній характеристиці образа. Делікатність зображення обличчя підкреслена на контрасті експресивним і динамічним виконанням насиченого темного тла, чорними плямами волосся й коміру, широкими, плавними лініями і чистими порожнинами в одязі. Як і в портреті Т. Єпіфанова, тут обличчя жінки наче опиняється у центрі між активними контрастами світлого й темного, плавного і швидкого. «Художник тонував папір сірим підмальовком, оскільки без нього контраст світлого паперу і чорного штрихування був би дуже активним. А тонування пом’якшило моделювання обличчя, забезпечивши базовий тон, тому Т. Шевченко неодноразово користувався підмальовком у портретах 1858–1859 років» [61, с. 70]. Те, що художник відмовляється від перекриваючого одяг штрихування і зберігає незаповнені порожнини, сприяє врівноваженості композиції, без чистих плям у ній з’явилось би перевантаження.

Начерковий характер, використання порожніх ділянок для полегшення загальної штрихової картини, живі лінії, в яких відчутно руку художника та процес виконання, свідчать про значну вправність і свободу, яку здобув митець у компонуванні й використанні графічної техніки. Твір завершений і цілісний, однак зберігає свіжість швидкого начерку.

Одним з найкращих портретів олівцем є автопортрет Т. Шевченка цього періоду (1857, НМТШ, Г-825, іл. 4.132). Образність цього автопортрета викликає неоднозначну оцінку. Л. Владич стверджував, що у цьому

зображенні митець постає змученою, стражденною людиною, і віддав перевагу іншому автопортрету художника цього часу (1858, НМТШ, Г-605, іл. 4.131), оскільки, на його думку, в ньому Т. Шевченко показав себе «нескореним, непохитним» [2, с. 21]. Однак, неможливо погодитись з таким точкою зору – перший автопортрет написаний в інтимнішому, менш репрезентативному ключі. Перед нами постає «образ мислителя з виразним поглядом розумних, спокійних, очей, в яких присутня воля. Митець показав себе втомленим, але не пригніченим, він відкриває свій стан глядачеві, тому цей портрет з точки зору образу є сміливішим і чеснішим за другий» [61, с. 71].

На відміну від попередніх робіт тут зображення другорядних деталей зведене до мінімуму, узагальнене, одяг перекритий штрихуванням. Якщо раніше виконання одягу було частиною фігури, то тепер воно наче також стає частиною тла. «В зображенні одягу штрихування було настільки швидким та експресивним, що навіть пошкодило папір, на якому видніються подряпини, що вторять руху штрихів. Виконання стало глибоко емоційним, технічні моменти були вже настільки відпрацьовані, що рука художника слідувала лише за його почуттям» [61, с. 71].

Таким чином, штрихування заповнює всю композицію і оповиває обличчя, приковуючи до нього всю увагу. На відміну від портретів сепією і олівцевих портретів років заслання, де моделююче штрихування в обличчі зливалось у цілісний тон тіні, у портретах останнього періоду немає оптичного змішування штрихів, вони чітко розділені. «Штрихи стали ліпити форму не академічним скульптурно округлим рельєфом, а згустками тіні (як у творах Рембрандта), тому форма стала виразнішою» [61, с. 71]. Тобто без втрати натуралістичної форми, дрібний штрих також став експресивним і швидким.

Відтворення переконливого відчуття простору відбувається не лише за допомогою тональної розтяжки у тлі, а й натяком на загальний рефлекс середовища. Він помітний у тіні на лівій скроні, яка є світлішою, ніж тіні на

обличчі, наче на скроню падає легкий відблиск відбитого світла. Такий прийом вже застосовувався митцем у портреті Володимира Воронцова (1852, іл. 3.96). Ефект загального рефлексу середовища властивий більше олійному живопису, ніж графіці, тому свідчить про те, наскільки Т. Шевченко відпрацював графічні засоби для передачі значної просторової переконливості.

Цей автопортрет втілює найкращі здобутки митця у створенні виразної композиції і передачі глибокого психологізму. В портретах цього часу менше ідеалізації і більше глибини, ніж у портретах до заслання та років заслання. Таким само глибоким за психологічною характеристикою є портрет видатного актора Михайла Щепкіна (1858, НМТШ, Г-826, іл. 4.133). Т. Шевченко вважав, що цей портрет вийшов невдалим [227, с. 265], проте невідомо, що він мав на увазі – якість виконання чи образність. У П. Білецького була така ж оцінка портрета: він писав, що зображення недостатньо глибоке психологічно і не характеризує натхненну натуру актора [16, с. 247]. Однак, при порівнянні портрета з фотографіями М. Щепкіна (іл. 4.134) стає очевидним, що художник вловив інтелігентну витонченість, спокійний характер і водночас іскру в погляді цієї людини. Цей портрет не репрезентативний, а інтимний – портрет близького друга митця, «який позував йому у своєму неприкритому стані духу – трохи втомленому, не награному, але з живою думкою в очах» [61, с. 71].

Т. Шевченко передав і навіть посилив (у порівнянні з фотографіями М. Щепкіна) виразність погляду, бажаючи відтворити духовно наповнений і активний образ діяча. Очі приковують увагу завдяки манері виконання, вони виділені чіткими обрисами і відблисками. «Особливої виразності надає те, що таке дзвінке й чітке зображення очей знаходиться в оточенні протилежного за характером м’якого, «матового» моделювання обличчя» [61, с. 71]. Фігура окреслена умовними лініями і широким штрихуванням, вона створює враження постаменту і надає величності образуактора.

З художньої точки зору в цьому портреті видно ту свободу виконання, яка проявлялась у попередніх портретах, але в ньому більше уважності і сконцентрованості на виконанні. Це не швидкий рисунок, а продуманий твір. Т. Шевченко застосував тут темніше, ніж зазвичай тонування паперу. Такий підмальовок посилив яскравість білого олівця і створив базовий тон для обличчя, зменшивши в ньому контраст. Завдяки зменшенню діапазону градацій світлого й темного портрет виглядає не так дзвінко й нарядно, але більш натурально. Світлотінь більш делікатна і спокійна, художник не використовує властивий йому прийом контрастного освітлення обличчя і затінення очей. Замість цього митець використав новий прийом: вивів контраст в зображення одягу. Чорний тон краватки завдяки перегукуванню підкреслює звучання тіней в обличчі, а біла сорочка підтримує відблиски на ньому, таким чином, посилюється об'ємність форми. Схожий прийом відношень та взаємної підтримки акцентів було простежено в акварельних портретах П. Соколова, і хоча Т. Шевченко не використовував його в акварельних портретах, але зайшов йому застосування в олівцевих. Завдяки контрасту світлого та темного, деталізованого й узагальненого, завдяки аналогії між білими і темними акцентами в одязі й обличчі створюється виразне зображення, яке водночас передає тонку психологічну характеристику образа.

Ще цікавішим прикладом пошуків Т. Шевченком психологічної та художньої виразності є портрет актора Айри Олдріджа (1858, НМТШ, Г-285, іл. 4.135). Перед художником стояло завдання передати характерність представника іншої раси і культури графічними засобами. В цій роботі видно іншу манеру застосування контрасту між італійським і білим олівцями, яка передає не лише тон, але й особливу фактуру шкіри. Якщо попередні портрети відтворювали матовість плоті, то тут показано блискучість гладкої шкіри А. Олдріджа завдяки дзвінкості контрастних відблисків. Для виконання тла художник використовує біле штрихування: сильне затемнення тону шкіри призвело б до важкості зображення і не дозволило б передати

чітко риси обличчя, а контраст з білим тлом надав змогу зобразити обличчя в градаціях півпрозорого штрихування і водночас передати специфіку темної шкіри А. Олдріджа. Таку саму роль має й яскрава білизна сорочки актора.

«Художникові чудово вдалося схопити відмінність портретованого від своїх звичайних моделей: незвичну для слов'ян, але дуже характерну форму обличчя А. Олдріджа, повну округлість його носа, губ, специфічну округлу форму очей, гладкість шкіри» [61, с. 72]. Портрет показує й емоційність ставлення до моделі (у Т. Шевченка склалися дружні стосунки з актором), передано відкриту натуру, м'якість характеру, ясний погляд очей. Також в цьому портреті митець був зацікавленим у деталізації вбрання (чорної краватки-метелика, білої нарядної сорочки) як атрибутів образу іноземного актора. «За глибиною психологічної характеристики, передачею значущості особистості і продуманою майстерністю виконання цей портрет наче складає пару портрету М. Щепкіна» [61, с. 72].

У кожному портреті Т. Шевченко передавав індивідуалізований образ, обираючи для цього специфічні засоби. Портрет Миколи Сєвєрцова (1859, НМТШ, Г-1666, іл. 4.136) показує ще один варіант презентації образа, для якого митець використав ракурсне розташування фігури і особливості моделювання рис обличчя. М. Сєвєрцов входив до тісного кола спілкування Т. Шевченка, тому його характеристика у портреті також інтимна. Тут показано інтелігентну і вразливу людину в найхарактернішому для неї положенні з опущеною головою (портретований мав шрам на обличчі). Художник зображував моделей у відносно відкритому психологічному стані, наче презентував їх глядачеві для знайомства. Однак зображення М. Сєвєрцова не має контакту з глядачем, він показаний відсторонено й замкнено, опустивши травмоване обличчя. «Тому цей портрет є найбільш проникливим, бо модель не позує, але художник через закритий образ привідкриває для нас вразливість портретованого» [61, с. 72].

Манера виконання схожа своєю делікатністю на портрет М. Щепкіна, у ній немає сильного контрасту, тло не таке насичене й експресивне, як у

більшості портретів того часу. Це передає спокійну та м’яку характеристику образу моделі. Використання штрихів у моделюванні й розтушування тіней над очима, під носом і на губах нагадують манеру трактування форми Рембрандтом, який узагальнював і поглиблював тінь. Замість скрупульозно промодельованих деталей форми, властивої академізму, з’являється легке узагальнення, проте саме воно додає реалістичності й атмосферності зображенню. Зображення лівого ока Сєвєрцова навіть дещо стилізоване: край повіки означений двома швидкими, начерковими лініями, під якими чорним акцентом показана зіниця, об’єм повік відтворено розтертим пігментом, а не моделюючими штрихами, як зазвичай. Умовність зображення другого ока ще більше контрастує з традиційною манерою моделювання Т. Шевченка. При всій узагальненості цей нарис передає реалістичне враження від погляду чоловіка.

Т. Шевченко ще не дозволяв собі подібної узагальненості зображення очей, очі завжди були найбільш деталізованою і виразною частиною портрета. «Це узагальнене злиття деталей форми в плями, стилізація цих деталей і при цьому повне збереження реалістичності – ці риси були характерні саме для живопису і графіки Рембрандта пізнього періоду» [61, с. 72]. Тому застосування таких прийомів свідчить про новий щабель виразності в графічній манері Т. Шевченка.

Можна зробити висновок, що проаналізовані портрети з новою манерою виконання з одного боку складають цілісний ряд за відпрацюванням нових прийомів (активного штрихування тла, використання контрастів світлого і темного, деталізованого й узагальненого), з іншого – вони всі сильно відрізняються між собою передачею психологізму, під який підлаштовані засоби виразності. Портрети Т. Єпіфанова та К. Козаченко – відкриті, контрастні й експресивні; образи М. Сєвєрцова та М. Щепкіна 1858 р. – делікатні та інтимні; портрети Марії Кржисевич (1858, НМТШ, Г-387, іл. 4.137) та Михайла Лазаревського (1859, НМТШ, Г-724, іл. 4.138) – світські, з підкреслено блискучими формами і менш активним

штрихуванням. «При зіставленні їх з більш одноманітними за виконанням портретами років заслання, це свідчить, що Т. Шевченко «заспокоївся» у дослідженні формальних проблем, переставши дублювати їх у портретах. Тепер він вільно використовує набутий художній арсенал, обираючи необхідні для конкретного зображення засоби» [61, с. 73].

Серед новаторських портретів цих років є й зображення, створені в руслі стилістики попередніх періодів творчості. Портрет Костянтина Шрейдерса (1858, НМТШ, Г-300, іл. 4.139) певним чином нагадує світський характер та виконання ранніх акварельних портретів Т. Шевченка. Чи портрет П. Овсяннікова, якому не вистачає лише кольору, щоб бути сплутаним з ранніми портретами. Портрет поліцейського так само дещо ретроспективний за виконанням – наче митець згадав молодість і намагався повернутися в минулу колію. Портрет М. Кржисевич моделюванням форми та ідеалізованим образом нагадує шевченкові олійні жіночі портрети 1840-х рр., портрети Агати Ускової років заслання. Крім того, блискучість освітлення на випуклостях облич в портретах М. Кржисевич, М. Лазаревського, К. Шрейдерса повністю повторює манеру моделювання форми К. Брюллова (наприклад, у його портреті дітей князів Волконських (іл. 4.140)). Такі застарілі прийоми – це крок назад для Т. Шевченка, оскільки віднайдені за пройдені роки прийоми були ціннішими.

В пізніх портретах вже об’єднався весь досвід портретів олією й сепією та використання італійського олівця з його виразними можливостями. Портрети 1857–1859 рр. цілісні, делікатні за виконанням, проте зі сміливими, продуманими контрастами і вільним використанням нарівні з деталізацією узагальнених моментів. Головною особливістю цих портретів є те, що використання всіх графічних засобів виразності слугує тепер не лише ефектності виконання, а й підкресленню психологічного наповнення образів – таких різних в усіх портретах. Тому ці нові риси виявились пізніше й в офортних портретах.

1859 року Т. Шевченко здійснив останню поїздку Україною і в цей час, крім портретів, він виконував пейзажні замальовки, які також показують нові риси у використанні олівця. На початку цього розділу йшла мова про пейзажні етюди 1857 р., що показували здобутки етапу заслання і не виходили за межі попереднього досвіду. Проте під час останньої подорожі до України в пейзажній манері художника настали найвиразніші переміни, які привнесли у зображення мотивів природи справжню поетичність. Після довгих років малювання виразної, але аскетичної природи Казахстану та сумування за ошатними пейзажами України, митець нарешті повернувся у рідні землі. Під час цієї поїздки художник створив не так багато замальовок, але в них видно, що він втішався багатством мотивів, задля яких йому знадобився весь напрацьований арсенал засобів і прийомів.

У цих пейзажах проявилося те, що намічалося в етюдах Мангишлацького саду. В аналізі зображень саду йшла мова про відпрацювання найрізноманітніших форм і комбінацій штрихів, про майже «каліграфічні» вправи. Там експресивне, довге і швидке штрихування лише починало з'являтись як частина тла, а тут воно вже складає форму об'єктів – наприклад, крони дерев, відображення у воді, тіні в аркуші «В Корсуні» (1859, НМТШ, Г-732, іл. 4.141). Також у порівнянні з начерками Мангишлацького саду використання рідкого матеріалу (туші) і пера стало органічнішим і вільнішим: рідка туш дає текучі штрихи (тінь наче стікає по стовбуру дерева і тече далі по траві). І концентрованість тіні, котра з'явилась в пейзажах заслання, тут виявляється повністю, навіть ще більш узагальнено.

Схожий мотив «стікаючої» тіні був присутній в рисунку «Андруші» (1845, ІЛ НАНУ, № 107, арк. 7, іл. 4.142), але там він не мав цілісного переходу і відігравав другорядну роль у порівнянні з контрастними деталями стовбурів. Ранні рисунки 1840-х рр. мали певну площинність, оскільки Т. Шевченко працював з блідою градацією плям, а штрихування було допоміжним, сухим і невпевненим. В останні ж роки видно, як художник відпрацьовував виразність контрастної, сконцентрованої плями, яка передає

відчуття об’єкта сильніше, ніж кілька зближених, блідих плям. Це одразу стає очевидним при порівнянні рисунків «Андруші (1845, ІЛ НАНУ, № 107, арк. 8, іл. 4.143) та «В Лихвині» (1859, НМТШ, Г-730, іл. 4.144) – в пізнішому зображенні ширша градація плям у кроні дерева, глибший контраст, впевнене доведення штрихування до насиченої темної плями, що надає начерку об’ємності. Також в рисунках кінця 1850-х рр. на перший план вийшло широке, експресивне штрихування, воно із властивими графіці одночасно умовністю і переконливістю відтворює загальне враження від натури. У ньому більше впевненості і майстерності, ніж у школярському вимальовуванні сухих деталей пером, яке було в рисунках 1840-х рр.

Т. Шевченко на засланні лише починав шукати найбільш виразне поєднання деталізованих фрагментів з узагальненими, і тепер він прийшов до цієї гармонії. Вона проявлялася у портретах (деталізований композиційний вузол в експресивному оточенні), однак і в пейзажах знайшла своє повне вираження. У розглядуваних пейзажних замальовках відчутна найцінніша риса мистецтва – здатність передавати вихоплений фрагмент реальності, оброблений мистецьким баченням художника: не скрупульозно, фотографічно відтворений, а творчо переосмислений з точки зору виразної форми.

Два аркуші «В Лихвині» (1859, НМТШ, Г-730 – іл. 4.144; Г-729 – іл. 4.145) – один виконаний пером, а інший пером і пензлем – показують використання різних виразних засобів з однією метою: в першому зображенні провідним є довге штрихування, в другому – тональна пляма. Обидва засоби виконують роль узагальнюючих елементів, але мають різну виразність і створюють різний ефект. При тому, що обидва зображення реалістичні, вони передають мотив протилежними за характером прийомами, які обрало художнє бачення автора.

Зображення «В Черкасах» (1859, НМТШ, Г-751, іл. 4.146) має характер ілюстрації (навіть в тому, як митець підписав аркуш). Цьому враженню сприяє компонування рисунку – згусток зображення в білому просторі

аркуша, сюжетна зав’язка у фігурі людини і простір, який уводить нас вглибину. Складність виконання, невластива звичайному начерку, також свідчить, що Т. Шевченко сприймав це зображення як самостійну, завершену композицію, а не проміжний етап.

У центральній частині зображено кілька хат, парканів, чоловік, а все навколо і півпрозорий горизонт тануть в білому тлі. Це пейзаж, який сповна можна назвати словом «мотив» – один вирваний фрагмент реальності з певним станом. Головне тут не чітка фіксація натури, а стан, настрій, якась характерна деталь реальності, яка дасть відчуття цієї реальності. Так само як і в портретах того часу, в пейзажах художник схоплював стан і психологічну характеристику.

Художник недарма у 1858–1859 рр. замінив у багатьох альбомних начерках олівець на туш і перо – виглядає так, наче він готувався до наступної роботи в офорті, переключався на засоби цієї техніки, відпрацьовував штрихи й лінії. До роботи у техніках офорту й акватинти Т. Шевченко звернувся 1858 року, після продуктивної попередньої роботи в рисунку. З гравюрою він працював у майстерні Академії мистецтв, де жив у цей час.

Майстерність художника в офорті активно зросла і вилилась в галерею портретів неспроста. Манеру митця, засновану на поєднанні власних графічних вправ і дослідженні робіт видатних майстрів офорту, відмічала М.Юр: «Після повернення до Петербурга Шевченко опанував техніку офорта й акватинти, відроджуючи традиції старих майстрів і збагативши її новими графічними прийомами для створення своєрідної фактури малюнка як посилення його виразності» [218, с. 112]. Митець у 1858 р. прискіпливо вивчав манеру Рембрандта, копіюючи спочатку пером і тушшю фрагменти його офортів («Читець» (1858, НМТШ, Г-749, іл. 4.147), «Лікар», «Священник»), досліджував його роботу зі штрихом, моделюванням й контрастами. Далі він перейшов до копій його творів в офорті. Гравюри «Поляк із шаблею і палицею», «Автопортрет Рембрандта з шаблею», «Лазар

Клап» називають гіпотетично першими спробами Т. Шевченка [94, с. 22] перед більш серйозною копією – «Притча про робітників на винограднику».

Т. Шевченко втілював у життя плани тиражувати твори мистецтва засобами гравюри – почав зі «Святого сімейства» Е. Мурільйо (1858, НМТШ, Г-309, іл. 4.148), далі була «Притча про робітників на винограднику» Рембрандта (1858, НМТШ, Г-310, іл. 4.149), роботи М. Лебедєва «Вечір в Альбано поблизу Рима» (1859, НМТШ, Г-888, іл. 4.150), І. Соколова «Приятелі» (1859, НМТШ, Г-314, іл. 4.151), К. Брюллова «Вірсавія» (1860, НМТШ, Г-884, іл. 4.152). Майстер виконував копії картин у мішаній техніці офорту й акватинти, що було найкращим варіантом для якісної копії з живописного твору, оскільки самим лише моделюючим штрихуванням неможливо передати багатство живопису. Т. Шевченко як графік розумів цінність тональної плями, тому він використовував акватинту (з якою не працював до цього), щоб заміняти колористичні маси м’яким тоном. Вся графіка періоду заслання була величезною підготовкою до роботи в акватинті. Також у процесі підготовки офортів художник виконував ескізи олівцем і сепією, що давало змогу як відпрацювати лінійно-штрихову побудову, так і для копій перекласти колорит на монохромні градації.

Два художники робили офорти з рисунків Т. Шевченка – сам митець і Броніслав Залеський для свого альбому «La vie des steppes kirghizes» (1865, Париж). Цікаво порівняти їх роботи: наскільки Т. Шевченко намагався вдосконалити техніку, зберегти градації і делікатність, і наскільки копії Б. Залеського втратили тональну цінність шевченкових оригіналів, оскільки в них спрощений, підсилений контраст. Звісно, Б. Залеського цікавила передача деталей, інформативність і можливість тиражувати, однак це все одно спричинило втрату багатства рішень шевченкових зображень. Найяскравіше це можна відчути, порівнявши офорт «Мангишлацький сад» Б. Залеського (іл. 4.153) та офорт з акватинтою «Мангишлацький сад» Т. Шевченка (1859, НМТШ, Г-798, іл. 4.154) – одразу помітна делікатність і

різноманіття роботи зі штрихом, м’якість градацій, просторова глибина у шевченковому зображенні.

Митець створював і власні композиції в техніці травленої гравюри: сюжетні і натурні, – зокрема, «Натурниця» (1860, НМТШ, Г-372, іл. 4.155), «Сама собі в своїй господі» (1859, НМТШ, Г-369, іл. 4.156). Як у портретах 1850-х рр. образи жінок були схожими, так і в композиціях 1859–1860 рр. типаж зображених героїнь однаковий у обличчях і фігурах. Навіть можна припустити, що фігура статуетки з сепії «Натюрморт» (1860, НМТШ, Г-701, іл. 4.158) слугувала натхненням для постаті жінки в офорті «Натурниця».

Офорт «Натурниця» створений без використання техніки акватинти, тому робота штрихом у моделюванні форми грубувата, оскільки при такому співвідношенні зображення з розміром аркуша штрихи сприймаються як самостійні лінії. Глибина композиції завернута ракурсом фігури – такий підхід Т. Шевченко став активно відпрацьовувати в сепіях «Сюїти самотності» і тепер проявився результат тих вправ.

Продуктивні результати дає порівняння офорту «Натурниця» з аквареллю «Одаліска» (1840, іл. 2.18). В офорті сильніше виражений круглий об’єм і сміливіше передано ракурс фігури, ускладнений контраст світла і тіні замість рівного освітлення акварелі, є «розмах» в манері виконання. Це порівняння ілюструє головні зміни в художньому баченні й майстерності за роки заслання і після нього.

При спогляданні ескізу сепією «Сама собі в своїй господі» (1858, НМТШ, Г-222, сепія, іл. 4.157) виникають асоціації з акварелями і сепіями К. Брюллова: «Сон бабусі й онучки» (1829), «Сон монашки» (1831), «Сон молодої дівчини перед світанком» (1833, іл. 4.159), «Мати прокидається від плачу дитини» (1831, іл. 4.160). Твори вчителя і учня відрізняються за змістом: у К. Брюллова ці роботи носили чисто романтичний характер, що проявлялося в ліричності сюжетів та легкому гуморі, витончених образах дівчат і жінок; шевченкова ж робота відрізняється критичним змістом, заснованим на засуджуючому погляді на занепад моралі. Натомість в

загальній побудові сепії Т. Шевченка знайшли сильний відгомін роботи вчителя: в сюжетному мотиві сну, характері освітлення і моделювання, підкресленій округлості форм, трактуванні тканин. Особливо це помітно при порівнянні з сепією Великого Карла «Мати прокидається від плачу дитини».

Візуально зображення Т. Шевченка відрізняється важкуватістю, меншою витонченістю, реалістичною приземленістю. Ця робота містить в собі досвід жанрових зображень казахів років заслання (впевнений напівморок, м'яке градуйоване моделювання) та портретів сепією середини 1850-х рр.

До цього періоду належить досить незвична сепія «Натюрморт» (іл. 4.158), її своєрідність полягає в манері застосування техніки сепії у зображенні тла. Художник завжди моделював тло акуратними дрібними мазочками й штришками, іноді з силуетними плямами. Але тут він прокладає тло неохайно, експресивно, широкими пензлевими мазками, яким властиві уривчасті сухі краї. Це додає спонтанності і свободи виконанню, яких раніше в сепіях зовсім не було, вони зустрічались лише в олівцевих портретах.

Лише 1860 року Т. Шевченко став виконувати портрети і автопортрети в офорті. Ця серія вважається найбільш майстерною у творчості митця. Саме у портретах Ф. Толстого (1860, НМТШ, Г-858, іл. 4.161), Ф. Бруні (1860, НМТШ, Г-865, іл. 4.162), П. Клодта (1860, НМТШ, Г-860, іл. 4.163), І. Горностаєва (1861, НМТШ, Г-681, іл. 4.164), в «Автопортреті з бородою» (1860, НМТШ, Г-678, іл. 4.165), «Автопортреті у темному костюмі» (1860, НМТШ, Г-675, іл. 4.166) художник проявив навички, відпрацьовані у копіях з творів Рембрандта, в пейзажних замальовках та олівцевих портретах.

Ці портрети різкіші за виконанням, ніж олівцеві, але глибші за психологічним трактуванням образу. Митець намагається застосовувати в офортних автопортретах той же принцип експресивного штрихування тла, як і в олівцевих портретах. Однак, в гравюрі це виглядає різко. Т. Шевченко навіть не варіював травлення, щоб пом'якшити штрихування, тому напевно ця різкість була його метою – оскільки вона безперечно підкреслює детальну

промодельованість фігури. Хоча іноді портрет виглядає так наче зображення обличчя сперечається, «бореться» з штрихуванням тла за виразність (автопортрет у світлому костюмі – тут художнику навіть довелося відділити зображення голови від тла темним ореолом).

Найкращим з офортних автопортретів є «Автопортрет з бородою» (іл. 4.165), оскільки це найбільш збалансоване зображення. Обличчя художника виконане настільки виразно, його так гарно доповнює контраст насиченої темної плями коміра і світло, делікатно прорисованої нижньої частини, що різке штрихування тла виглядає тут доречно. Такий баланс характерний і портретам Ф. Бруні, П. Клодта та Ф. Толстого, хоча в кожного з них власний принцип побудови.

Отже, у цей період в шевченковій манері простежуються однакові тенденції для різних жанрів і технік: більша свобода й експресія, застосування насиченого широкого штрихування, різноманіття штрихувальних прийомів для моделювання форми і деталей, збалансованість зображення завдяки масам і контрастам.

4.2. Т. Шевченко і Рембрандт: спільне та відмінне у творчих манерах.

Творчість українського майстра зазнала значного впливу з боку творчої манери голландського художника Рембрандта Харменса ван Рейна, про що писали дослідники і що підтверджується записами самого художника в щоденнику та листах. Т. Шевченка іменують «російським Рембрандтом», оскільки він, як і голландський митець, займався техніками гравюри, заснованими на процесі травлення – офортом та акватинтою. Він наслідував у графіці манеру Рембрандта у світловій та просторовій побудові зображення, використанні графічних технік рисунку пером та тушшю, гравюри в офорті. Тому зв’язок між творчими методами двох художників потребує глибокого аналізу в плані спільних рис та відмінностей.

Т. Шевченко балансував між академічною базою, досвідом натурних штудій, вивченням рембрандтівської манери. Це вже обумовлює відмінність його бачення від художнього бачення голландського майстра. Український художник працював в контексті іншої історичної епохи, іншого мистецького стилю і його творчість мала відмінну мету.

Найбільше спільного помітно у ставленні двох художників до світла як засобу виразності. О. Новицький так підсумував світлові пошуки українського митця: «Шевченко дуже подібний до Рембрандта у світлотіні, де він теж кохався у вечірнім освітленні та в інших яскравих контрастах світла і тіні. Се ми бачимо в більшій частині його творів, а особисто в його автопортреті зі свічкою» [133, с. 16]. Український художник сам підкреслював у спогадах і листах своє захоплення рембрандтівським світлом. У графічних і живописних творах він часто використовував мотиви штучного освітлення, контражуру, кількох джерел світла, які підкреслюють розвиток простору в композиції.

Портрети і автопортрети Т. Шевченка у техніках олійного живопису, сепії, офорту, іноді олівцевого рисунку характерні психологічною роллю світла. Освітлення не пряме й рівне спереду, а бокове чи верхнє з активними тінями на обличчі і часто навколо очей. Це не лише прояв романтизму, але й результат захоплення манерою Рембрандта. Особливо дана риса стосується олійних автопортретів 1840 р. (іл. 2.22) і 1860 р. (іл. 4.169).

У деяких сюжетних творах Т. Шевченко повністю відходить від класицистичного принципу чіткого освітлення головних персонажів і застосовує рембрандтівське трактування світла для передачі емоційного стану і середовища. Прикладами цього є сепії 1856–1857 рр. «Діоген», «Серед розбійників», «Казарма». В цих зображеннях світло не лише несе емоційне навантаження і створює атмосферу, але й має більш логічний та природний характер (без неприродного театралізованого прожектора). Крім того, світло тут активно вибудовує середовище: воно заповнює собою затемнений простір композиції. Живопису Рембрандта, незважаючи на

загальний темний колорит, властива наповненість простору світлом. Головних персонажів він освітлює м'яким «прожектором», але і навколо них дає плями й відблиски приглушеного світла, щоб глядач відчув повітря й атмосферу.

Ефект освітлення в творах Т. Шевченка апелює до бачення Рембрандта, однак увага до пластики тіла суперечить цьому впливу. Рембрандтівські форми або ліпляться згустками фарби (в графіці згустками штрихів), або розчиняються в ній. Детальний рисунок, пластичне моделювання, чіткий силует не були для нього провідними художніми засобами. Пластика форми у Рембрандта експресивна, але не фізично відчутна. У Т. Шевченка ж об'ємна форма має ілюзію скульптурної поверхні: вона міцно промодельована рисунком, видаючи глибоко засвоєну академічну школу (це яскраво видно в усіх сепіях художника). Лише в деяких творах моделювання злегка нагадує прийоми Рембрандта: наприклад в сепії «Т. Г. Шевченко серед товаришів» цупкі білила вдало використані для передачі яскравого відблиску на гладкій шкірі – він наче виліплений білилами, як у живописних портретах голландського майстра.

Проте, у трактуванні пластичності форми манера митця також розвивалася і наближалася до рембрандтівської: в портретах олівцевих і офортних 1857–1861 рр. митець почав застосувати згустки штрихів замість плавного моделювання, що зменшило натуралізм і збільшило виразність форм. А олійні автопортрети 1859 р. (втрачений; відомий за копією К. Флавицького, НМТШ, Ж–182, іл. 4.170) та 1860 р. (НХМУ, іл. 4.169) показують наближення до пастозного моделювання освітленої форми фарбами, яке було властиве пізнім портретам Рембрандта.

Також творчість Т. Шевченка від зображень Рембрандта відрізняють принципи композиційної побудови та репрезентації головних персонажів. В українського митця склалася своя доволі жорстка схема: головний персонаж на першому плані, яскраво освітлений, представлений глядачеві, – і цю схему він відтворював майже в усіх роботах. Глядача наче ставлять перед

персонажем, як перед фактом, створюють всі умови для прямої та швидкої взаємодії. Образи орієнтовані одразу назовні – до глядача, тому немає замкненості емоції і сюжету всередині роботи. Також персонажа оточено деталями, на які глядач може переключитися для того, щоб отримати більше інформації про ситуацію та внести різноманіття у сприйняття зображення. Головна постать виділена настільки очевидно засобами виразності, що погляд глядача неодмінно повертається до неї. Все чітко й поетапно сприймається.

Охарактеризований принцип стосується в першу чергу сюжетних і жанрових творів. Виключення у творчості Т. Шевченка становлять деякі портрети, в яких митець сильно наблизився до принципів Рембрандта, та зображення казахів і дітей біля вогню, стан яких замкнений всередині зображення між персонажами, і глядачеві дозволяють розшифровувати емоції дійових осіб і відчути цей стан, але без прямого контакту.

У Рембрандта не було таких очевидних схем. Його композиції побудовані не на репрезентації, а на принципі відголосу (коли головна подія знаходить емоційний відгук, резонує в усіх персонажах; і весь зміст твору полягає в реакції або в стані кожного персонажа). Зображення Рембрандта живе саме в собі, головне дійство чи головний образ знаходять відгомін в самій картині. Глядач не взаємодіє прямо із зображеним, він є спостерігачем, який може сприймати і переживати емоції героїв, та сам собі виробити оцінку, реакцію на те, що зображено. Роботи голландця націлені не на прямий діалог з аудиторію, а на те, щоб спровокувати в ній емоційний відгук та роздуми, занурити аудиторію в атмосферу картини. Крім того, Рембрандт користується великим арсеналом композиційних схем, які розвиваються по діагоналі, дузі, піраміді, колу, з проривом в глибину і без нього.

На думку багатьох дослідників Т. Шевченка і Рембрандта споріднює звернення до техніки травленої гравюри. З одного боку, і тут були кардинальні відмінності між підходами обох художників, починаючи навіть з мети роботи. Український майстер зайнявся гравюрою з практичними цілями

розповсюджувати прекрасне – копіювати твори інших митців. Тому його власна манера мала поступитися місцем наслідуванню художніх рішень оригіналів. У той час як Рембрандт займався гравюрою саме розвиваючи індивідуальну манеру, досліджуючи проблеми світла, моделювання, просторової побудови, експресивності виконання.

З іншого боку, Т. Шевченко активно вивчав манеру Рембрандта, копіюючи спочатку пером і тушшю фрагменти його офортів, вивчав його роботу зі штрихом, з контрастами. І при цьому він все одно не міг не привнести власне бачення в копії робіт Рембрандта. Причиною цього були вироблені митцем власні мистецькі принципи, ще недостатня вправність як гравера, неповне розуміння суті прийомів, що їх застосовував Рембрандт.

При створенні гравюрної копії (іл. 4.149) з живописного полотна Рембрандта «Притча про робітників на винограднику» (іл. 4.167) Т. Шевченко поступово переходив від олійного живопису до офорту: спочатку він виконав сепію, в якій переніс кольорові відношення на монохромні тональні градації. Художник недарма обрав цю роботу Рембрандта – вона тональна, на перший погляд навіть монохромна (однак, при роздивлянні це враження одразу змінюється відчуттям витонченого і багатого колориту, що характерно для живопису кольорових відношень [40, с. 140]), в ній немає активних поліхромних акцентів. Головним був світловий мотив розсіяного освітлення з вікна у затемненому інтер’єрі. Звісно митець не міг передати в гравюрі тонкі відношення кольорів, однак він передав цей світловий мотив вікна, з якого ллються промені в темряву. Ця частина композиції (зліва від центру) дуже виразно удалась митцеві, можливо, вона навіть виразніша й сконцентрованіша, ніж у живописному оригіналі.

Якщо судити на основі відбитку, який представлено в НМТШ (Г-310), то треба визнати, що Т. Шевченко не відчув сповна (або не зумів передати в гравюрі) всі нюанси світлової побудови картини. Рембрандт недарма скомпонував картину так, що темний інтер’єр займає близько двох третин площі полотна, в той час як група персонажів – лише третину, хоча міг би

зробити сцену крупнішою). Інтер'єр його цікавив не менше, а можливо й більше, ніж сцена, бо його затінена кімната «живе світлом». Скрізь в тінях падають ледь вловимі відсвіти від загального рефлексу середовища: у правій частині, де йде просторовий хід вглибину з безкінечним мороком в арці, там площина стіни з півколоною і товща арки в ній підсвічені цим рефлексом; у лівому нижньому куті подані світлі акценти відблисків на книгах і меблях, стіна над вікном і навіть стіна зліва, закрита кутом від вікна, – все підсвічено градаціями рефлексу середовища. Якщо довго придивлятися, то всі затінені стіни починають світитися цим відбитим світлом, і півмороку в кімнаті вже нема. Саме у цьому «магія» рембрадтівського світла та кольорових відношень, у невловимому світло-кольоровому середовищі, яке розкривається глядачеві поступово. І саме ця гра рефлексу середовища повністю втрачена в копії, хоча її можна передати графічними засобами (що сам Рембрандт не раз доводив).

Лише у варіанті цього зображення сепією зліва на книгах зберігаються приглушені рефлекси, але ця маленька деталь не створює відчуття світлового середовища. Так само у Рембрандта, не лише інтер'єр, а й віддалені від вікна фігури робітників освітлюються не прямим світлом, а відбитим. У офорті Т. Шевченка цей ефект зовсім втрачений, а в сепії замінений штучно висвітленими плямами руки нахиленої фігури і сорочки крайньої правої фігури.

Зміна світлової побудови безпосередньо пов'язана з репрезентацією образів у цьому сюжеті. Композиції Рембрандта будувались за принципом відголосу, що згадувалось раніше. Тому розкидані відблиски і рефлекси освітлюють кожного з робітників, показаного за своєю дією і у своєму стані. Вони важливі для розуміння всієї сцени.

Видається дивним, що Т. Шевченко не втілив те, що якраз можна було передати засобами графіки. Сам Рембрандт в графіці не намагався застосовувати такі складні просторові прийоми, він змінював композиційну побудову, спрощуючи просторові ефекти для гравюри (це помітно при

порівнянні полотна «Повернення блудного сина» (іл. 3.65) і однойменного офорту (іл. 4.168)). Однак, Т. Шевченко знайшов засоби передачі світлового рефлексу середовища без кольору, за допомогою лише градацій тону: сепії часів заслання («Серед розбійників», «Кара колодкою») це доводять. Тому логічним поясненням відсутності цього рефлексу в офорті була б ще недостатня вправність Т. Шевченка як гравера на той момент.

Передача таких ефектів вимагала б досконалого володіння технікою травлення і великого досвіду, якого майстер не мав на тому етапі. Враховуючи довгу перерву після офортів 1840-х рр., а також той факт, що «Притча про робітників на винограднику» – одна з перших створених гравюр пізнього періоду, то стає очевидною причина спрощення зображення. Сам факт копіювання у гравюрі живописного полотна Рембрандта (майстра колірних відношень) був великим викликом. Т. Шевченко, ще відпрацьовуючи навички гравера, одразу обрав собі складне завдання і впорався на той момент дуже вдало.

Висновки до четвертого розділу

Період 1857–1861 рр. характерний активним відпрацюванням найбільш виразних прийомів у використанні графічних технік: італійського олівця, туші й пера, акватинти і офорту. Ескізні штудії попереднього періоду, особливо пейзажні, були підготовчим матеріалом, в якому художник шукав форми й співвідношення плям, штрихів, ліній, опановував різні варіанти контрастів, розширював тональні градації, досягнуті різними засобами. Після повернення із заслання манера Т. Шевченка набула максимальної виразності і свободи, виконання стало швидким та експресивним, але при цьому й більш продуманим. Роботи характерні різноманіттям та органічністю штрихування, використанням особливостей матеріалу: матовості італійського олівця, текучості туші для підсилення ефектів. Впевненість досвідченої руки дає свободу та швидкість виконання.

Портрети цього періоду є результатом прийомів і навичок, напрацьованих в сепійних й олівцевих портретах часів заслання – вони виразні і цілісні. Однак, портрети італійським олівцем не просто втілюють здобутки попереднього етапу, але й несуть нові риси: активну роль тла, яке знаходиться у візуальному діалозі із зображенням моделі, сміливіша робота з чорним і білим тонами, витонченіші контрасти, більший психологізм переданих образів. Офортні портрети характерні цими ж новими рисами, ще глибшим психологізмом, однак вони різкуваті за виконанням. У офортних портретах Т. Шевченко намагається повторювати досвід олівцевих портретів (наприклад, у характері тла та його співвідношенні із зображенням моделі), але такий підхід не личить офорту. При порівнянні шевченкових та рембрандтівських портретів в офорті помітно, що український митець втрачає чистоту і врівноваженість заради експресивної виразності.

Пейзажі також базуються на досвіді заслання, але й показують значний крок вперед в плані більшої свободи та експресивності виконання. І в композиційній побудові, і у використанні графічних засобів простежуються виразне поєднання узагальнених та деталізованих частин. Для цього досвідчений художник тепер варіює засоби виразності, обираючи провідним засобом чи пляму, чи штрих.

Робота в офорті проходила в руслі навчання і пошуків (що є свідченням прогресивної натури художника, змученого, але ще сповненого цікавості та ентузіазму). Т. Шевченко вдосконалював володіння штрихом в офорті, освоював техніку тональної плями в акватинти: саме поєднання цих технік дозволило йому продуктивно займатися гравюрними копіями з живописних полотен. Вивчаючи манеру Рембрандта, художник відпрацьовував штрихи і лінії, освоював створення контрастів і тональних градацій засобами травленого штриха. Він досяг високої майстерності у відтворенні живописного багатства обмеженими засобами графіки.

Видається цікавим, що останній етап творчості митця не був застиглим використанням вже напрацьованого арсеналу, що іноді властиво художникам

у похилому віці. Т. Шевченко помер ще відносно молодою людиною, у розквіті творчих здобутків і маючи великі плани на майбутнє, яким не судилося збутися, як часто траплялось в його житті (реалізація «Живописної України», поїздка до Італії). Його творчість обірвалася ще на стадії пошуків, не маючи впевненого завершення. Ряд творів останнього періоду життя показує, що незважаючи на моральну і фізичну виснаженість важкими роками художнику ще «було що сказати» в мистецтві і було куди розвиватися. Можливо, якби він прожив довше, то прийшов би до глибшого розуміння Рембрандта і більше відійшов би від академізму та ідеалізації, досяг би не лише реалізму у змісті творів, а й реалістичної форми (бо форма у нього все ж лишилась ідеалізованою).

ВИСНОВКИ

1. На основі аналізу наукової розробки теми і опрацювання літератури, присвяченої творчості Т. Шевченка, виявлено, що на даний момент ґрунтовно досліджено біографію, філософію, умови творчості митця, проведено атрибуцію його творів. Однак, залишалося мало дослідженим питання про особливості художньої манери і мистецького бачення Т. Шевченка, про прояви різних тенденцій у його графічній творчості і його еволюція як художника впродовж різних етапів його життя. На основі огляду джерел встановлено, що проблематика, охоплена дисертацією, була розкрита лише частково і дана тема потребувала ґрунтовного подальшого вивчення. Необхідне уточнення та наступне узагальнення існуючих відомостей, доповнення новими матеріалами художньо-стилістичного і змістового дослідження чималої низки образотворчих робіт митця.

2. На основі аналізу знакових творів Т. Шевченка 1814–1847 рр. визначено закладення базису його художньої манери і витоки подальших мистецьких пошуків. Розглянуто головні джерела мистецького і культурного досвіду художника в ранній період навчання і творчості. Серед найважливіших, вплив яких проявлятиметься у творах, є, перш за все, академічна освіта і творчість К. Брюллова, мистецтво російського класицизму та романтизму, контакти з художниками, вивчення європейського мистецтва (насамперед, творів голландських і фламандських художників), народне мистецтво.

У дослідженні виявлено, що вже на ранньому етапі творчості художник зацікавився проблемою світла як засобу виразності (яка стане провідною у творах 1847–1861 років). На ранньому етапі було закладене зацікавлення і базовий підхід до наступних художніх проблем: трактування світлотіні в портретах й жанрових сценах, моделювання форми, побудови тонального колориту на співвідношеннях теплого і холодного, роботи з масами і силуетами у пейзажі, інтимного психологічного трактування образів у портретах, використання техніки офорту, поєднання тенденцій і прийомів

академізму, романтизму і частково реалізму. У наступні періоди заслання і після заслання на цій основі були вироблені ключові особливості художньої манери Т. Шевченка.

3. Розглянуто творчість періоду заслання 1847–1857 років та виявлено причини й умови появи нових рис у мистецькій манері Т. Шевченка цього часу. Цей період поділено на три етапи, які представляють віхи як у життєвих подіях, так і у розвитку художнього бачення. Розглянуто вплив життєвих умов і нового оточення (особливо, природи і побуту) на творчість митця, виявлено передумови більшої свободи у художній манері. Визначено напрямки, у яких розвивалась художня манера, і коло проблем, розробкою яких митець займався у засланні, зокрема, проблеми виразності світлотіні, композиційної цілісності і врівноваженості, трактування простору, застосування силуетної плями, технічних особливостей використання сепії та акварелі. Досліджено витоки і прояви реалістичних, романтичних та академічних рис у творах цього часу.

4. Розглянуто творчість Т. Шевченка 1847–1850 років, вплив на неї роботи в Аральській експедиції. Проаналізовано значний ряд робіт Т. Шевченка того часу, на основі чого з’ясовано зміни у художній манері митця. Виявлено як змінюється підхід до композиційної побудови і складається властивий Т. Шевченкові тип композиції для кожного жанру (пейзажів, портретів і жанрових робіт). Композиції пейзажів стали концентрованішими за розподілом мас; у сюжетних і портретних творах посилилося виділення композиційного вузла засобами світлотіні, пластики, ритмів та просторового розташування. В роботах цього часу посилилася роль світла у композиційній побудові, виявленні форми об’єктів і рельєфу, створенні емоційного враження. У пейзажних і жанрових сценах художник відпрацьовував передачу глибокого простору за допомогою різних варіантів освітлення. Визначено появу змін у застосуванні графічних технік: активне звернення художника до сепії, збагачення тональних градацій в олівцевому рисунку, колористичні пошуки в акварельних пейзажах.

5. Визначено зміни у художньому баченні Т. Шевченка упродовж 1851–1855 років на основі аналізу пейзажних, портретних, жанрових творів і начерків. На основі аналізу акварельних пейзажів досліджено методи забезпечення композиційної рівноваги, що полягають у зіставленні мас і ритмів землі й неба для максимальної цілісності зображення. Виявлено еволюцію розуміння художником кольору як основного засобу виразності для побудови зображення, в акварелях цього часу живописна складова превалювала над графічною. У новому колористичному трактуванні натури виявились і реалістичні, і романтичні тенденції. Пейзажі цього періоду присвячені, насамперед, відтворенню світла та стану погоди засобами колористики.

З'ясовано схеми побудови світлотіні у портретах, пейзажах і жанрових сценах. Аналіз застосування Т. Шевченком різних графічних технік (акварель, сепія, олівець, італійський олівець) виявив формування нового методу, що базується на поєднанні узагальнених, експресивних і контрастних елементів зображення з тональними й деталізованими елементами. На основі портретних зображень проаналізовано манеру застосування сепії та олівця для передачі матеріальності зображених об'єктів, створення контрасту між різними поверхнями. Пейзажні мотиви, створені у мішаній техніці, демонструють графічні вправи Т. Шевченка у володінні штрихуванням і плямами, застосуванні різних інструментів. Визначено, що саме у цей період художник досяг впевненої та довершеної майстерності як рисувальник.

6. Досліджено роль етапу 1856–1857 років у формуванні більш цілісної і виразної мистецької манери, у якій об'єдналися і стали сміливішими здобутки попередніх років. Визначено, що ностальгія за Академією мистецтв і очікування звільнення із заслання впливали на творчість цього періоду, що проявлялось у тенденціях академізму: зверненні до міфологічної, біблійної та історичної тематики, значній увазі до деталізованої пластики оголеного тіла, театралізованій презентації образів.

Досліджено художні риси портретів, жанрових робіт, серій «Телемах – Діоген» та «Притча про блудного сина». Визначено особливості стилістики, побудованої на поєднанні академічних, романтичних тенденцій, мотивів і схем західноєвропейського та народного мистецтва. Виявлено подальший розвиток мистецьких навичок у передачі простору, світлотіні, створенні композиційної цілісності, побудові тонального зображення. Портрети і сюжетні зображення цього часу демонструють завершальний етап у вдосконаленні моделювання, за якого трактування об'єму стає схожим на скульптурну форму. Більша цілісність художньої манери забезпечена тим, що окремі напрями пошуків, які розроблялись в різних жанрах, об'єдналися і у кожному зображенні вони розвивались в єдиному руслі.

7. На основі дослідження робіт Т. Шевченка 1857–1861 років охарактеризовано появу нових рис у манері, що пов'язано з вдосконаленням навичок володіння італійським олівцем, техніками офорту і акватинти, поєднанням різних інструментів у рисунку. З точки зору застосування графічних технік проаналізовано портрети, виконані італійським олівцем, пейзажні начерки, жанрові сепії, офортні копії з живописних полотен та офортні портрети. У портретах виявились нові риси: активна роль насиченого тла як повноцінного учасника композиції, використання сміливих і продуманих контрастів, делікатного, але впевненого моделювання з глибокими тінями, поєднання деталізації з узагальненням, більша свобода у компонуванні фігури. Портрети цього часу показують зображення нового типу: всі графічні засоби виразності працюють тепер не так на візуальну ефектність, як на психологічну виразність і глибину образу.

На основі пейзажних замальовок цього періоду досліджено розвиток віднайденої художником манери врівноваженого застосування протилежних засобів виразності: контрастних плям і м'яких градацій, експресивного та делікатного штрихування, деталізації та узагальненості. Проаналізовано, як рисунки цього і попередніх періодів стали підготовкою до роботи в техніках офорту й акватинти. Розглянуто здобутки митця у сфері травленої гравюри.

Сформульовано підсумок еволюції художнього бачення митця, яке набуло певної цілісності та виразності. Митець досяг найбільшої свободи і майстерності у володінні образотворчими засобами.

8. Проведено порівняння творчих методів Т. Шевченка і Рембрандта. Розглянуто спільні риси у трактуванні світла, використанні засобів виразності, техніці роботи в офорті, характері портретів і автопортретів у творчих доробках обох митців. З'ясовано відмінні риси їх творчих манер у загальному композиційному мисленні, прийомах травленої гравюри. Також проаналізовано копії Т. Шевченка з творів Рембрандта, з'ясовано, як український митець вивчав творчі методи голландського художника і наскільки зрозумів складність його прийомів. Виявлено, що академічні тенденції та схильність Т. Шевченка до відкритих і театралізованих композиційних схем стримували митця у наслідуванні реалістичної і глибоко психологічної творчості Рембрандта.

9. Досліджено специфіку окремих жанрів у творчості Т. Шевченка: портрету, пейзажу й сюжетних (побутових, античних, біблійних) зображень, – в яких художник працював упродовж всіх періодів. Зацікавлення митця кожним жанром визначалось розробкою специфічних для цього жанру художніх завдань. На основі цього, охарактеризовано стійку художню манеру, властиву роботам Т. Шевченка, і постійні напрямки художніх його пошуків, що їх можна згрупувати у наступний спосіб.

Робота художника в *жанрі портрету* полягала, насамперед, у дослідженні психологічної ролі світлотіні в передачі образу портретованого, що є проявом романтичних рис. Відбувалося вироблення властивих митцеві схем окремо для акварельних, сепійних, олівцевих та офортних портретів. Ці схеми проявлялись у тому, що в кожній техніці митець знаходив прийоми найбільшої виразності: контраст штрихованого тла і фігури в олівцевих та офортних портретах; тональна спорідненість і відбір провідного хроматичного контрасту – в акварельних; розгорнутий антураж з активними ритмами, скульптурне моделювання форми і підкреслена світлотінь – в

портретах сепією. Ці прийоми, по-перше, були обрані художником для якомога виразнішої презентації портретованого, по-друге, демонструють глибоке розуміння виразних можливостей окремих графічних технік. Визначено, що портрети сепією та італійським олівцем найбільше демонструють новаторські рішення. Зокрема, у портретах сепією простежено художньо-стилістичні прийоми, які продовжують пошуки олійних портретів, але не були властиві акварельним портретам Т. Шевченка, зокрема психологічна роль освітлення для увиразнення погляду, активна роль деталей просторового тла у виділенні постаті, більш глибоке, романтизоване й інтимне зображення моделі. Олівцеві портрети митця характерні новаторською свободою у експресивному трактуванні тла, використанні посиленого тонального контрасту, поєднання деталізації з начерковою узагальненістю, відбором виразних засобів для глибокої та індивідуальної психологічної характеристики моделі.

Образність портретних та сюжетних творів митця має ліричний, романтизований характер та ідеалізоване трактування, що зближує образи між собою. Жіночі образи менш реалістичні та більш ідеалізовані, ніж чоловічі, у них склався певний типаж шевченкового ідеалу краси.

На кожному з етапів творчості художника відбувалась еволюція *жанру пейзажу*, якому було властиве різноманіття композиційних та світлових рішень. Вони показують природу і пам’ятки за одним з наступних принципів: археографічна презентація пам’ятки, показ стану природи та часу дня, зображення одного художньо виразного мотиву (силует рельєфу чи ефект освітлення).

У пейзажній творчості художник вдавався до вирішення просторових завдань у композиції, використовував кадрування для збалансованості мас у композиції, шукав колористичної виразності й врівноваження холодних і теплих тонів. У жанрі пейзажу виразились водночас реалістичні та романтичні риси мистецького світогляду Т. Шевченка. Реалістичний підхід до точної фіксації особливостей рельєфу, пам’яток і побутових деталей

життя місцевого населення виробився у процесі уважної роботи з натурою. Романтичне бачення виявилось у відборі пейзажних мотивів: драматичних станів природи, сутінкових і нічних зображень. При цьому помітно, що сильні ремінісценції академічної школи превалюють над реалістичністю в акварелях: це виявляється у бажанні побудувати досконаліше вирішення акварельних пейзажів шляхом подальшої обробки натурних рисунків штучним додаванням мас і кольорових акцентів, які увиразнювали та врівноважували композицію.

Пейзажні і побутові зображення Т. Шевченка, що були пов'язані з роботою в експедиціях, характеризуються особливим співвідношенням археографічної й етнографічної складових з реалістичними тенденціями. В олівцевих рисунках Т. Шевченка помітне зацікавлення лише сухою фіксацією етнографічного матеріалу: метою було лише передати характерність пам'яток, деталі побуту. На противагу цьому акварелі та сепії характеризуються превалюванням абстрактно-художніх завдань (колористичних, композиційно-просторових, світло-повітряних) над предметно-етнографічними. Це виявляється у виборі мотивів, що є виразними з художньої точки зору, а не з погляду презентабельного зображення пам'ятки. Така тенденція проявлялася на всіх етапах творчості митця: в роботах для Археографічної комісії 1846-1847 рр. помітне вписування пам'ятки в контекст тогочасного побутового життя людей («Почаївська Лавра зі сходу») і розробка колористичних завдань («Вид на околиці з тераси Почаївської Лаври»); в пейзажах Аральської і Каратауської експедицій зображення рельєфу місцевості і пам'яток стало приводом для пошуку світлотіньової, колористичної та просторової виразності мотиву («Дустанова могила», «Шхуни біля форту Кос-Арал», «Далісмен Мула Аульє», «Гора Кулаат»).

Звернення до *побутового й сюжетного жанрів* дало художнику найширше поле для дослідження мистецьких завдань. Певний блок побутових зображень виділяється в руслі реалістичних пошуків, оскільки

Т. Шевченко займався створенням правдивих типажів. Значна низка жанрових творів із зображенням українського і казахського побуту (зокрема, «Старости», «Тріо», «Пісня молодого казаха», «Казашка» та інші) має романтичне спрямування, що виявилося в поетизації й ідеалізації етнографічних мотивів і спробі піднятись від простої фіксації до передачі характеру народу.

У більшості побутових, міфологічних і біблійних творів помітне зацікавлення зображенням оголеної фігури і прийомами моделювання з позицій академічної школи. Академічні тенденції, властиві побутовим і сюжетним роботам, не дали сповна проявитись реалізму і вилились у наступну закономірність: контрасти обґрунтовані завданнями виразності, а не логікою натури. Реалізм у сюжетних творах проявився лише у критичному змісті, але формальна побудова залишилася академічно ідеалізованою, що спричиняє контрастне емоційне сприйняття творів глядачем.

Для більшості побутових та сюжетних творів, на відміну від пейзажів, властиве застосування усталеної композиційної схеми, побудованої за театральним принципом репрезентації образа (головні персонажі на першому плані, контрастно освітлені прожекторним світлом, оточені символічними другорядними деталями, зображеними приглушено у напівтіні). Ця схема бере витоки одночасно в академічному і в українському народному мистецтві.

Специфічною рисою творчості митця стала тенденція до об’єднання кількох жанрів в одному зображенні: поєднувались побутове зображення і портрет («Казахський хлопчик розпалює грубку», «Казашка Катя»); натурна штудія, побутове зображення і портрет та автопортрет («Т. Г. Шевченко серед товаришів», «Т. Г. Шевченко малює товариша»); археографічне зображення і побутовий етюд («В Решетилівці»); побутове зображення і алегорія («Селянська родина», «Катерина», «Казка»).

10. Досліджено питання формування оригінальних рис графічної манери Т. Шевченка. У творах митця помітні риси, властиві роботам

художників російської школи, зокрема, перейняті у К. Брюллова та П. Соколова в техніках акварелі та сепії (моделювання форм, характер освітлення фігур, використання хроматичних контрастів). При тому манера художника властива розробкою новаторських, властивих саме шевченковому баченню мистецьких проблем.

До них можна віднести, по-перше, манеру виконання з використанням контрастного штрихування різної форми, насиченості й довжини, яку художник відпрацьовував майже як каліграф. По-друге, віднайдена художником пропорція між деталізацією і узагальненими плямами для врівноваженої та виразної композиції, і експресивне трактування тла для підкреслення головних об'єктів. По-третє, художник приходить до нового рівня вирішення творів, за якого провідним засобом виразності стає не лінія, пляма чи штрих, а принцип контрасту. Одна з найоригінальніших рис – це використання симультанного контрасту для ускладнення зображень сепією і аквареллю. Завдяки перерахованим навичкам, Т. Шевченко перевершив художників свого часу у здатності передати матеріальність зображуваних об'єктів без допомоги кольору, лише графічними засобами.

Одним з найголовніших напрямів, що визначив специфіку творчості Т. Шевченка, було дослідження виразності світла, яке розвивалось в бік посилення його контрастності та узагальненості, а також зацікавлення мотивом штучного освітлення. Манера митця характерна активним використанням світла для створення глибини простору і виявлення скульптурної рельєфності оголеного тіла, при сильній узагальненості та площинності другорядних деталей. Постійна розробка проблеми світла виявилась у роботі над емоційною та просторовою роллю світлотіні в сюжетних зображеннях, митець активно використовував для цього ефекти штучного, контражурного і бокового освітлення.

Обґрунтовано, що проявлена у творчості Т. Шевченка індивідуальна манера, з одного боку, базується на особистих рисах характеру митця, з іншого боку, вона була сформована всім візуальним досвідом, отриманим

протягом життя, і поєднанням різних впливів (українська народна культура, навчання в Академії мистецтв, вплив манери К. Брюллова, вивчення творів російських та західноєвропейських художників), котрі також свідчать про вподобання художника. Доведено, що стилістичні особливості графічної творчості Т. Шевченка сформували цілком оригінальну художню мову, яка виводить доробок митця за межі одного стилю та вирізняє його з-поміж представників тогочасної мистецької традиції.

Список використаних джерел

1. Абрамавічюс В. Шевченко у Вільнюсі // Збірник праць ювілейної десятої наукової шевченківської конференції. Київ, 1962. С. 223–234.

2. Автопортрети Тараса Шевченка : альбом / упоряд. і авт. вступ. ст. Л. В. Владич. Київ : Мистецтво, 1973. 79 с. : іл.

3. Адарюков В. Я. Офорт в России // Искусство. 1923. № 1. С. 27; 82–91.

4. Айзеншток І. Я. 1860-й рік у творчій біографії Шевченка // Збірник праць дев'ятої наукової шевченківської конференції. Київ, 1960. С. 5–7.

5. Айзеншток І. Я. Т. Г. Шевченко і К. П. Брюллов // Образотворче мистецтво. 1939. № 2/3. С. 29–36.

6. Айзеншток І. Я. Як працював Шевченко. Київ : Рад. письменник, 1940. 178 с.

7. Андрущенко Т. Мистецький твір як процес // Образотворче мистецтво. 2003. № 3. С. 2–4.

8. Андрущенко Т. «На пасіці» – передчуття світла і кольору // Образотворче мистецтво. 1998. № 1. С. 22–23.

9. Андрущенко Т. І. «Незабутній друг мій Штернберг»: до 188–ї річниці від дня народження Т. Г. Шевченка // Образотворче мистецтво. 2002. № 1. С. 94–96.

10. Анісов В. Ф., Середа Є. О. Від підмайстра до академіка : нарис про Шевченка – художника / ред. Ф. К. Бунак. Київ : Мистецтво, 1967. 78 с.

11. Антонович Д. Естетичні погляди Шевченка // Літературно-науковий вісник. Львів, 1914. Кн. 2. С. 258–265.

12. Антонович Д. Шевченко – маляр / вступ. сл. С. А. Гальченка, післямова Т. І. Андрущенко. Київ : Україна, 2004. 272 с.

13. Барабаш Ю. «В Петрополіським лабіринті…». Петербург у житті і творчості Тараса Шевченка // Сучасність. 2010. № 3. С. 124–146.

14. Беисов Т. Т. Г. Шевченко в Казахстане : очерк / ред. К. Мелешко. Алма-Ата : Казахгослит, 1952. 72 с. : ил.

15. Белічко Ю. Т. Г. Шевченко і російські художники // Образотворче мистецтво. 1987. № 2. С. 12–15.

16. Білецький П. О. Апостол України : життя і творчість Тараса Шевченка. Київ : Стилос, 1998. 283 с.

17. Білецький П. О. Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі. Київ, 1974. 190 с. : іл.

18. Білецький П. О. Сторінки образотворчого щоденника Тараса Шевченка на засланні // Київська старовина. 1997. № 3/4. С. 3–36 : іл.

19. Білецький П. О. Шевченко і Рембрандт // Збірник праць сьомої наукової шевченківської конференції. Київ, 1959. С. 122–132.

20. Білецький П. О. Шевченко у Києві : біогр. нарис. Київ : Держлітвидав, 1962. 62 с.

21. Бойко О. Основні ознаки романтизму та романтизм Т. Шевченка // Всесвітня літ. та культура. 2006. № 6. С. 6–10.

22. Большаков Л. Літа невольничі. Книга пошуків і досліджень про Шевченка періоду заслання. Київ : Дніпро, 1971. 425 с.

23. Большаков Л. Н. Нове про оренбурзьке оточення Т. Г. Шевченка // З досліджень про Т. Г. Шевченка. Київ : Дніпро, 1968. № 6. С. 55–67.

24. Большаков Л. Н. Стежками пошуку : [коло спілкування Т. Шевченка в Нижньому Новгороді] // Вітчизна. 1977. № 6. С. 157–166.

25. Боцяновський В. Шевченко – скульптор // Образотворче мистецтво. 1939. № 2/3. С. 61–62.

26. Брайчевський М. Тарас Шевченко й історико-культурна спадщина українського народу // Сучасність. 1989. №. 5. С. 146–167.

27. Бурачек М. Великий народний художник. Харків : Мистецтво, 1939. 48 с.

28. Бутник-Сіверський Б. С. До історії деяких малюнків Т. Г. Шевченка // Мистецька спадщина Т. Г. Шевченка. Київ, 1959. Вип. 1. С. 146–154.

29. Бутник-Сіверський Б. С. До методики атрибутування мистецької спадщини Шевченка // Збірник праць чотирнадцятої наукової шевченківської конференції. Київ, 1966. С. 368–379.

30. Варшавский С., Рест Б. Эрмитаж 1764–1939 : очерки из истории Государственного Эрмитажа / ред. И. А. Орбели. Москва : Искусство, 1939. 250 с.

31. Вежбовська Л. Р. Чий лик на «Розп'ятті»? Спроба реконструкції одного задуму Тараса Шевченка // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. ХДАДМ. Харків, 2017. Вип. 2. С. 131–138.

32. Вериківська І. М. До атрибуції малюнків Т. Г. Шевченка часу Каратауської експедиції 1851 р. // Мистецька спадщина Т. Г. Шевченка. Київ, 1959. Вип. 1. С. 70–81.

33. Вічний як народ : сторінки до біографії Т. Г. Шевченка : навч. посіб. / авт.-упоряд. О. Руденко, Н. Петренко. Київ : Либідь, 1998. 272 с.

34. Внучкова Л. І. До датування малюнків Шевченка, виконаних на Кос–Аралі // Мистецька спадщина Т. Г. Шевченка. Київ, 1959. Вип. 1. С. 114–120.

35. Внучкова Л. І. Тарас Шевченко і академічні виставки 1859–1860 рр. // В сім'ї вольній, новій : Шевченків. зб. Київ, 1986. Вип. 3. С. 225–237.

36. Владимирський Г. Попередник російських живописців-реалістів // Образотворче мистецтво. 1939. № 2/3. С. 16–28 : іл.

37. Владич Л. До питання про художню освіту Шевченка в доакадемічний період // Збірник праць ювілейної тринадцятої наукової шевченківської конференції. Київ, 1965. С.136–146.

38. Владич Л. «Живописна Україна» Тараса Шевченка. Київ : Мистецтво, 1963. 126 с.

39. Владич Л. История одного рисунка // Сов. Украина. 1954. № 5. С. 155–161.

40. Волков М. Цвет в живописи. Москва : Искусство, 1965. 214 с.

41. Галайчук Я. Сюїта самотності: (до питання про серію рисунків Т. Шевченка «Телемак-Діоген») // Питання шевченкознавства. Київ, 1961. № 2. С. 68–93.

42. Гальчук О. Діоген і Робінзон Крузо в Шевченковій парадигмі ідеальних героїв // Шевченкознавчі студії : зб. наук. пр. Київ, 2014. Вип. 18. С. 250–257.

43. Гаско М. Е. Кастор и Поллукс [Т. Шевченко и В. Штернберг] / Радуга. 1983. № 3. С. 146–151.

44. Гаско М. Е. Пошуки і знахідки : літ.-крит. ст. Київ : Рад. письменник, 1990. 350 с.

45. Гаско М. Е. Про деякі помилкові атрибуції Шевченкових сепій // Вітчизна. 1997. № 3/4. С. 117–119.

46. Гаско М. Е. Про що розповідають малюнки Тараса Шевченка : шевченкознавчі етюди / ред., авт. передм. Є. П. Кирилюк. Київ : Рад. письменник, 1970. 225 с. : іл.

47. Генералюк Л. С. Вплив академізму на формування Шевченка – маляра і поета // Шевченковский Петербург : материалы IV международного семинара. Санкт-Петербург, 2005. С. 63–72.

48. Генералюк Л. С. Синестезійність світосприйняття Шевченка – маляра і поета // Шевченкознавчі студії : зб. наук. пр. Київ, 2007. Вип. 7. С. 29–35

49. Генералюк Л. С. Універсалізм Шевченка : взаємодія літератури і мистецтва. Київ : Наук. думка, 2008. 544 с.

50. Герасименко Т. «Незабутній друг мій Штернберг» // В сім'ї вольній, новій : Шевченків. зб. Київ, 1989. Вип. 5. С. 284–291.

51. Гетьман С. Просвітницька основа Шевченкової естетики // Матеріали тридцять четвертої наукової Шевченківської конференції, 24–26 квіт. 2001 р. Черкаси, 2003. Кн. 1. С. 88–96.

52. Гинзбург И. Т. Г. Шевченко в классах Академии художеств // Вопросы художественного образования. 1975. Вып. 13. С. 82–95.

53. Гінзбург І. Шевченко і брюлловська школа // Збірник праць дев'ятої наукової шевченківської конференції. Київ, 1961. С. 161– 173.

54. Глобенко (Оглоблин-Глобленко) М. 1845 рік у творчості Шевченка // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Нью-Йорк ; Париж ; Мюнхен, 1958. Т. 167 : Історико-літературні статті. С. 32–44. (Історико-філософська секція).

55. Говдя П. К. Брюллов и Т. Шевченко // Русско-украинские связи в изобразительном искусстве. Київ, 1956. С. 22–29.

56. Говдя П. Тарас Шевченко та художник І. Соколов // Мистецтво. 1969. № 5. С. 33–35.

57. Говдя П. Т. Г. Шевченко – художник : нарис. Київ : Мистецтво, 1955. 42 с. : іл.

58. Гомирева О. Аналіз акварельних портретів Тараса Шевченка // Вісник ХДАДМ. Харків, 2018. № 3. С. 36–45.

59. Гомирева О. Пейзажі Тараса Шевченка 1848–1851 рр. : зміни в художній мові // Українська академія мистецтва : зб. наук.-дослідн. та метод. пр. Київ, 2018. Вип. 26. С. 237–245.

60. Гомирева О. «Притча про блудного сина» в трактуванні Тараса Шевченка // Шевченкознавчі студії : зб. наук. пр. Київ, 2015. Вип. 18. С. 140–148.

61. Гомирева О. Стилістичні особливості портретів Тараса Шевченка італійським олівцем 1857–1859 років // Молодий вчений. 2018. № 6. С. 67–74.

62. Гомирева О. Художні аспекти графічної серії Тараса Шевченка «Притча про блудного сина» // Українська академія мистецтва : зб. наук.-дослідн. та метод. пр. Київ, 2015. Вип. 22. С. 53–60.

63. Гомирева О. Художні особливості портретів сепією Тараса Шевченка періоду заслання // Студії мистецтвознавчі. 2018. № 2. С. 25–39.

64. Гомирева О. Художні особливості сепій Тараса Шевченка 1856 року // Народознавчі зошити. 2018. № 5. С. 1290–1297.

65. Гончарук П. С. Суспільно-політичні та історичні погляди Т. Г. Шевченка : (до 195-ї річниці від дня народження) : монографія. Київ, 2009. 232 с. : іл.

66. Горбачов Д., Соломарська О. Тарас Шевченко – інтелектуал, естет, авангардист. Київ : Укр. пропілеї, 2017. 224 с.

67. Гордійченко В. В. Християнські символіки в образотворчому мистецтві Т. Г. Шевченка. Символи та алегорія образів // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. 2012. № 51. С. 74–86.

68. Горняткевич Д. Петербурзька Академія мистецтв за часів студій Тараса Шевченка // Шевченко. Нью–Йорк, 1952. Річник 1. С. 11–21.

69. Грабович Г. Шевченко як міфотворець : семантика символів у творчості поета. Київ : Рад. письменник, 1991. 212 с.

70. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо : з проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета / ред. В. Дивнич. Київ : Критика, 2000. 317 с.

71. Гуржій І. О. Історичні погляди Т. Г. Шевченка // Історичні погляди Т. Г. Шевченка : збірник. Київ, 1964. С. 3–35.

72. Дзюба І. Тарас Шевченко : життя і творчість. Київ : Києво-Могилянська акад., 2008. 716 с. : іл.

73. Дневник художника А. Н. Мокрицкого. Москва : Изобр. искусство, 1975. 272 с.

74. Доброклонский М. Рисунки Рембрандта в Эрмитаже // Гос. Эрмитаж : труды отдела Западноевропейского искусства. Ленинград, 1940. Т. 1. С. 1–18.

75. Доманицький В. Тарас Шевченко : (синтетично-націологічні студії його життя й творчості). Чікаго : УВС, 1961. 116 с. : іл., портр.

76. Дорошкевич О. Петербурзьке оточення молодого Шевченка // Етюди з шевченкознавства : зб. ст. Харків ; Київ, 1930. С. 54–100.

77. Ернст Ф. З учнівських років Шевченка-художника // Черкаський край – земля Богдана і Тараса : культуролог. зб. Київ, 2002. С. 163–176.

78. Ернст Ф. Перші роки Шевченка у Петербурзі // Хроніка 2000. Київ, 2003. Вип. 55/56 : Санкт-Петербург і культура України. С. 404–423.

79. Єфремов С. О. Шевченкознавчі студії / упоряд. О. В. Меленчук. Київ : Україна, 2008. 368 с.

80. Жаборюк А. А. Малярська творчість Тараса Шевченка. Одеса : Астропринт, 2000. 119 с. : іл

81. Жадько В., Лопата Р. Ідемо за Шевченком. Київ : Експрес-поліграф, 2012. 268 с. : іл.

82. Жукова А. М. Т. Шевченко і Б. Залеський : до проблеми інтелектуальних зв'язків // Наддніпрянська Україна : історичні процеси, події, постаті : зб. наук. пр. Дніпропетровськ, 2012. Вип. 10. С. 122–128.

83. Жур П. В. Дума про огонь : з хроніки життя і творчості Тараса Шевченка [1845–1847]. Київ : Дніпро, 1985. 433 с.

84. Жур П. В. Шевченківський Київ / упоряд. іл. матеріалу В. Судак. Київ : Дніпро, 1991. 287 с. : іл.

85. Зайцев П. Життя Тараса Шевченка : монографія. 2-е вид. Київ : Обереги, 2004. 480 с.

86. Затенацький Я. Шевченко і Петербурзьке товариство заохочування художників // Збірник праць дев'ятої наукової шевченківської конференції. Київ, 1961. С. 174–183.

87. Затенацький Я. Тарас Шевченко і російське мистецтво. Київ : Знання, 1964. 36 с.

88. «І стежечка, де ти ходила» / упоряд. В. А. Оваденко. Київ : Слов'янський град, 2002. 32 с.

89. Івченко В. Бо тут він був, писав і малював : [про перебування Т. Шевченка у Києві в 1846 р.] // Наук. світ. 2009. № 3. С. 2–5.

90. Ігнаткін І. Т. Г. Шевченко – дослідник пам'ятників // Пам'ятники України. 1977. № 2. С. 36–39.

91. Ільницький О. Шевченко і футуристи // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Нью-Йорк ; Париж ; Сидней ; Торонто ; Львів, 1991. Т. 214 : Світи Тараса Шевченка. С. 149–159. (Філологічна секція).

92. Історія українського мистецтва : у 6 т. / ред. кол. М. П. Бажан та ін. Київ, 1969. Т. 4., кн. 1. : Мистецтво кінця XVIII – першої половини XIX століття / відп. ред. Я. П. Затенацький ; ред. Г. О. Лебедєв, Ф. П. Шевченко. 363 с. : іл.

93. Иттен И. Искусство цвета. Москва, 2004. 95 с.

94. Касіян В. Офорти Тараса Шевченка. Київ : Мистецтво, 1964. 158 с. : іл.

95. Касіян В. Академік гравюри // Образотворче мистецтво. 1939. № 2/3. С. 49–55.

96. Касіян В. Мистецтво Тараса Шевченка. Київ : Знання, 1963. 58 с. : іл.

97. Касиян В. О датировке некоторых сепий Т. Шевченко // Искусство. 1939. № 2. С.53–58.

98. Кобилко Н. О. Шевченко і Петербург (спроба сучасного переосмислення) // Тарас Шевченко и его петербургское окружение : (к 200-летию со дня рождения) : материалы XIV междунар. науч. семинара, 13–17 мая 2014 г. Санкт-Петербург ; Нежин, 2014. С. 303–312.

99. Кожолянко Г. Тарас Шевченко та українська етнографія середини XIX століття // Нар. творчість та етнологія. 2013. № 5. С. 7–16.

100. Кониський О. Т. Шевченко до викупу з кріпацтва і під час перебування в Академії художеств : крит.-біогр. нарис. Львів : Наук. т-во ім. Шевченка, 1985. 92 с.

101. Корнилов П. Е. Офорт в России XVII–XX веков : крат. очерк. Москва : Акад. художеств СССР, 1953. 144 с. : ил.

102. Костенко А. Два епізоди з творчого життя [Т. Шевченка – скульптора на засланні] // Вітчизна. 1975. № 3. С. 175–179.

103. Кравець О. М. Діяльність Т. Г. Шевченка в галузі етнографії. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. 108 с. : іл.

104. Кравець О. М. Шевченко про побут казахського народу // Нар. творчість та етнографія. 1957. № 1. С. 73–81.

105. Кравченко Я. Вільнюський період у біографії Тараса Шевченка // Мистецькі обрії : актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Київ : Фенікс, 2012. Вип. 4 (14/15). С. 113–115.

106. Крижановська М. Впливи та взаємовпливи у творчості Т. Шевченка : дипломна робота ОКР «Магістр» / НАОМА. Київ, 2006. 76 с. : іл.

107. Кудрявцева К. Рух, простір і час в композиції картини Т.Шевченка «Катерина» // Українська академія мистецтва : зб. наук.-дослідн. та метод. пр. Київ, 2015. Вип. 22. С. 67–76.

108. Кучерук О. До атрибуції окремих графічних творів Т. Шевченка 1840-х рр., пов’язаних з Археографічною комісією // Київська археографічна комісія в історії українського національного відродження : зб. наук. пр. Київ, 2015. С. 89–97.

109. Лебединская Т., Козаченко И. Т. Г. Шевченко и Санкт-Петербург // Т. Г. Шевченко и мировая культура : материалы VI междунар. семинара. Санкт-Петербург, 2007. С. 264–276.

110. Леонтьева Г. Карл Брюллов. Ленинград : Искусство, 1976. 362 с.

111. Личковах В., Пуліна В. Художній світогляд Тараса Шевченка та етнокультурні особливості української естетичної думки // Феномен Тараса Шевченка : лінгвістичний, історичний і мистецтвознавчий аспекти : зб. Всеукр. наук.-практ. конф., присвяч. 200-літтю від дня народж. Тараса Шевченка, Київ, 27–28 лют. 2014 р. Київ, 2014. С. 100–104.

112. Лясковская О. А. Карл Брюллов. Москва ; Ленинград : Искусство, 1940. 203 с.

113. Майстренко М. Антична тематика в малярських творах Шевченка часів заслання // Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. пр. Одес. держ. ун-ту. Одеса, 1999. Вип. 3. С. 94–98.

114. Майстренко-Вакуленко Ю. Графічна спадщина Тараса Шевченка як чинник мистецької майстерності : погляд на матеріали і техніку виконання // Мистецтвознавство України. Київ, 2009. Вип. 10. С. 29–37.

115. Марахов Г. І. Т. Г. Шевченко в колі сучасників : слов. персоналій. Київ : Дніпро, 1976. 152 с. : фот.

116. Маринич О. М. Інтерес Т. Г. Шевченка до вивчення природи // Тарас Шевченко : до сторіччя з дня смерті. Київ, 1961. С. 230–237.

117. Матвієць Г. П. Естетичні погляди Шевченка // Питання шевченкознавства. Київ, 1958. Вип. 1. С. 53–74.

118. Матвіїшин В. Європейське мистецтво у творчій рецепції Тараса Шевченка // Шевченко. Франко. Стефаник : матеріали міжнар. наук. конф. Івано-Франківськ, 2002. С. 27–51.

119. Мацапура М. Новий малюнок роботи Т. Г. Шевченка // Тарас Шевченко – художник. Дослідження, розвідки, публікації. Київ : Мистецтво, 1963. С. 122–128.

120. Мацапура М. Т. Г. Шевченко та О. І. Бутаков // Тарас Шевченко – художник. Дослідження, розвідки, публікації. Київ : Мистецтво, 1963. С. 74–91.

121. Мацапура М. Портрет І. А. Крилова пензля Т. Г. Шевченка // Тарас Шевченко – художник. Дослідження, розвідки, публікації. Київ : Мистецтво, 1963. С. 111–121.

122. Мельниченко В. Тарас Шевченко : "Мій великий друг Щепкін". Москва : ОЛМА Медиа Групп, 2009. 479 с.

123. Міляєва Л. Т. Г. Шевченко, його друзі і шанувальники в архівах Товариства заохочення художників Санкт-Петербурга // Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. Київ, 2015. Вип. 22. С. 5–28.

124. Морщакова О. Тарас Шевченко : "міфологічна" постать митця // Психологія і суспільство. Тернопіль, 2014. Спец. вип. С. 99–100.

125. Назаренко І. Д. Суспільно-політичні, філософські, естетичні та атеїстичні погляди Т. Г. Шевченка. 2-ге вид., допов. Київ : Держлітвидав УРСР, 1964. 399 с. : іл.

126. Наконечна О. І. Нерозривна єдність іпостасей поета та художника в мистецькій постаті Тараса Шевченка // Шевченкознавчі студії : зб. наук. пр. Київ, 2005. Вип. 7. С. 156–160.

127. Наумова Н. Г. 1859 рік у житті та творчості Тараса Шевченка // Вітчизна. 2009. № 7/8. С. 147–152.

128. Національний музей Тараса Шевченка : [альбом] / упоряд. Т. Андрущенко, С. Гальченко. Київ : Мистецтво, 2002. 224 с.

129. Непокупний А. Балтійські зорі Тараса. Литва в житті і творчості Т.Г. Шевченка // У Вільні, городі преславнім : худож.-док. диптих. Київ : Дніпро, 1989. С. 151–350.

130. Непокупний А. Між Т. Г. Шевченком і М. І. Глінкою : подорож Енгельгардтів до Відня 1833 р. та її відлуння у повісті "Музыкант" // Вісник НАН України. Київ, 2004. № 3. С. 40–51.

131. Новицький О. Автопортрети Т. Г. Шевченка // Шевченківський збірник / під ред. П. Филиповича. Київ : Сорабкоп, 1924. С. 119–125.

132. Новицький О. Краєвиди в поезії та малюнках Шевченка // Сяйво. 1914. № 2. С. 58.

133. Новицький О. Тарас Шевченко як маляр. Львів ; Москва : Наук. Т-во ім. Шевченка, 1914. 172 с. : іл.

134. Новицький О. Тарас Шевченко: Українське малярство. Київ : Київ-Друк, 1930. 88 с.

135. Новицький О. Шевченко та Гогарт // Шевченківський збірник. СПб., 1914. Т. 1. С. 127–134.

136. Новицький О. Шевченко та Рембрандт // Україна. 1925. Кн. 1/2. С. 122–125; 292–299.

137. Овсійчук В. Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2008. 414 с. : іл.

138. Оренбургская Шевченковская Энциклопедия : Тюрьма. Солдатчина. Ссылка: энцикл. одиннадцати лет 1847–1858 / Л. Н. Большаков; Обществ. фонд "Будущее Отечества им. В. П. Поляничко". Оренбург : ДиМур, 1997. 511 с.

139. Орлова Н. Альбом Лук'яна Семеновича Алексєєва (деякі штрихи до малярської спадщини Тараса Шевченка) // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. 2013. Вип. 13. С. 76–80.

140. Паламарчук Г. П. До питання про перебування Шевченка на Полтавщині у 1845 році // Збірник праць двадцятої наукової шевченківської конференції. Київ, 1973. С. 71–80.

141. Паламарчук Г. Ескізи невідомих творів Т. Г. Шевченка // Тарас Шевченко – художник. Дослідження, розвідки, публікації. Київ : Мистецтво, 1963. С. 145–147.

142. Паламарчук Г. Куточок майстерні художника [в Академії мистецтв] // Україна. 1961. № 9. С. 18.

143. Паламарчук Г. Нескорений Прометей : творчість Шевченка-художника 1850–1857 років. Київ : Мистецтво, 1968. 111 с.

144. Паламарчук Г. Малюнки Шевченка в альбомі офортів Броніслава Залеського // Збірник праць дев'ятої наукової шевченківської конференції. Київ, 1961. С. 184–203.

145. Паламарчук Г. Пейзажі Мангишлаку в творчості Т.Г.Шевченка // Тарас Шевченко – художник. Дослідження, розвідки, публікації. Київ : Мистецтво, 1963. С. 47–73.

146. Паламарчук Г. П. Хроніка однієї подорожі [по киргизьким степам 1851 р.] // В літопис шани і любові. Київ, 1989. С. 186–200.

147. Панасюк Б. Я. Український ренесанс у творах Тараса Шевченка. 2-ге вид., доопрац. і допов. Київ : Просвіта, 2010. 303 с.

148. Пархоменко М. Проблема прекрасного в эстетике Т. Г. Шевченко // Пархоменко М. Н. Статьи об украинской литературе. Киев, 1986. С. 50–63.

149. Пахаренко В. Незбагненний апостол : світобачення Шевченка. 2-ге вид., допов. Черкаси : Брама-Ісуеп, 1999. 295 с.

150. Пелькіна Л. Т. Г. Шевченко і російська художня культура // Шевченко – художник : матеріали наук. конф., присвяченої 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1963. С. 18–24.

151. Петров В. Естетична доктрина Шевченка // Хроніка 2000. Київ, 2010. Вип. 3 (85), ч. 1 : Зарубіжне шевченкознавство (з матеріалів УВАН). С. 88–94.

152. Пиріг Л. Позаукраїнські зустрічі та знайомства Тараса Шевченка // Шевченкіана. Київ, 2011. С. 225–243.

153. Пілецька Ю. Жінки в життєвій і творчій долі Шевченка // Шевченкознавчі студії : зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 5. С. 181–186.

154. Плещинський І. Малюнки й акварелі // Образотворче мистецтво. 1939. № 2–3. С. 56–60.

155. Повесть Тараса Шевченко «Художник». Документы, иллюстрации : альбом / сост. Л. Сак, коммент. В. Судак, предисл. П. Белецкий. Київ : Мистецтво, 1989. 384 с.

156. Полонська Н. Родина Толстих і Т. Шевченко // В сім'ї вольній, новій : Шевченків. зб. Київ, 1986. Вип. 3. С. 265–284.

157. Попов П. М. До питання про Шевченка як художника-літографа // Збірник праць одинадцятої наукової шевченківської конференції. Київ, 1963. С. 140–157.

158. Попов П. Малодосліджена сторінка ранньої творчості Шевченка – художника : [з історії «натуральної школи»] // Тарас Шевченко : до 100-річчя з дня смерті. Київ, 1961. С. 145–159.

159. Прибега Л. В. Архітектурні старожитності України очима Тараса Шевченка // Українська академія мистецтва : зб. наук.-дослідн. та метод. пр. Київ, 2013. Вип. 21. С. 74–86 : іл.

160. Раєвський С. Є. Життя і творчість художника Тараса Шевченка : біографія окремої особи. Київ : Мистецтво, 1939.

161. Раєвський С. Є. Тарас Шевченко і художник Капітон Павлов // Мистецтво. 1955. № 5. С. 36–40.

162. Ракова М. Пётр Фёдорович Соколов, 1791–1848. Москва : Искусство, 1952. 31 с.

163. Репнина В. Н. «Я Вас слишком искренно люблю» : повесть, письма Тарасу Шевченко и Шарлю Эйнару. Харьков : Прапор, 1991. 206 с.

164. Риженко А. Василь Штернберг і Тарас Шевченко : до 190–річчя з дня народження В. Штернберга // Чумац. шлях. 2008. № 3. С. 26–28: іл.

165. Ротач П. П. "Правду, батьку, гомониш..." // В сім'ї вольній, новій : Шевченків. зб. Київ, 1989. Вип. 5. С. 301–311.

166. Русский акварельный и карандашный портрет первой половины XIX века из музеев РСФСР / сост., авт. предисл. С. М. Горбачева, С. В. Ямщиков. Москва : Изобр. искусство, 1983. 334 с.

167. Савчин В. Хто такий Шевченко? Нью-Йорк : Поступ, [19--]. 62 с.

168. Сак Л. Т. Г. Шевченко і західноєвропейська художня культура // Шевченко – художник : матеріали наук. конф., присвяченої 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1963. С. 5–18.

169. Самаріна С. І. Зв'язки Шевченка з Ніжином і випускниками Ніжинської гімназії // Шевченкознавчі студії : зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 5. С. 159–167.

170. Сарбей В. Г. Геніальний поет і талановитий історик (Т. Г. Шевченко і О. М. Лазаревський) // В сім'ї вольній, новій : Шевченків. зб. Київ, 1989. Вип. 5. С. 292–300.

171. Сверстюк Є. Шевченко понад часом. Есеї. Луцьк ; Київ : ВМА «Терен» ; ТОВ Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 280 с.

172. Свідерський Ю. Шевченко – історик / Ю. Свідерський, Н. Романишин // Україна – Європа – Світ. Київ, 2014. Вип. 13. С. 27–35. (Історія, міжнародні відносини).

173. Святий Київ наш великий : малюнки Тараса Шевченка та його сучасників : [альбом] / упоряд. М. Скиба та ін. Київ : Мистецтво, 2004. 176 с.

174. Середа Є. До атрибуції малярських творів Т. Г. Шевченка, виконаних в Аральській експедиції 1848–1849 рр. // Мистецька спадщина Т.Г.Шевченка. Київ, 1959. Вип. 1. С. 42–53.

175. Сергієнко Г. Я. Діяльність Т. Г. Шевченка у Київській археографічній комісії (1845–1847 рр.) // Український історичний журнал. 1991. № 3. С. 43–54.

176. Сімзен-Сичевський О. Художник старого Києва, Шевченків приятель М. М. Сажин // Хроніка 2000. Київ, 2002. Вип. 51/52 : Київ – свята земля. С. 94–107.

177. Скиба М. Сюїта самотності // Слово Просвіти. 2002. 13/19 верес.

178. Скиба М. Тарас Шевченко: віхи творчої біографії // Українська академія мистецтва : зб. наук.-дослідн. та метод. пр. Київ, 2004. Вип. 11. С. 21–35.

179. Скиба М. Тарас Шевченко. Твори періоду навчання у Санкт-Петербурзькій академії мистецтв // Образотворче мистецтво. 2006. № 2. С. 12–15.

180. Скиба М. Філософія світла у творчості Т. Шевченка : її композиційне та колористичне витлумачення // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. Київ, 2004. Вип. 4. С. 269–276.

181. Скорина Л. Міфологічні сюжети у живописі Т. Г. Шевченка // Шевченко і розвиток мов та літератур народів СРСР і країн соціалістичної співдружності : тези доп. і повідомл. респ. наук. конф., 6–7 берез. 1989 р. Київ, 1989. С. 50–51.

182. Скоць А. І. Шевченкознавчі студії : Декалог. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 204 с.

183. Сластьон О. Шевченко у мистецтві // Малюнки Т. Шевченка. СПб, 1911. С. 1–14.

184. Сліпушко О. М. Антропоцентрична і кордоцентрична парадигми світогляду Тараса Шевченка // Шевченкознавчі студії : зб. наук. пр. Київ, 2012. Вип. 15. С. 37–43.

185. Сліпушко О. М., Шаповалова А. О. Художня індивідуальність Тараса Шевченка і світовий літературний контекст : монографія : у 2 ч. Київ : ЛОГОС, 2015. Ч. 1. 215 с.

186. Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації / передм., заг. ред., прим. В. І. Пахаренко. Черкаси : БРАМА, 2003. 284 с.

187. Смілянська В. Л. Аральська описова експедиція // Шевченківський словник. Київ, 1976. Т. 1. С. 42–43.

188. Спогади про Тараса Шевченка / упоряд. і прим. В. Бородіна і М. Павлюка; передм. В. Шубравського. Київ : Дніпро, 1982. 547 с. : іл.

189. Степовик Д. Сакральні сюжети у мистецькій творчості Тараса Шевченка // Образотворче мистецтво. 2014. № 1. С. 14–18.

190. Судак В. В класах Академії мистецтв // З досліджень про Т. Г. Шевченка. Київ : Дніпро, 1968. С. 5–31.

191. Судак В. Т. Г. Шевченко та В. І. Штернберг // Тарас Шевченко – художник. Дослідження, розвідки, публікації. Київ : Мистецтво, 1963. С. 129–140.

192. Таранушенко С. До питання про ранні акварельні портрети роботи Тараса Шевченка // Наукова спадщина. Харківський період. Дослідження 1918–1932 рр. Харків : Вид. Савчук О. О., 2001. С. 174 – 177.

193. Таранушенко С. Нотатки до проблеми «Тарас Шевченко – пейзажист» // Шевченко – художник : матеріали наук. конф., присвяченої 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1963. С. 56–70.

194. Таранушенко С. Шевченко – художник. Київ, 1961. 25 с. : іл.

195. Тарас Шевченко : поет, художник, ікона, 1814–1861 : кат. вист. / вступ. ст. Г. Грабовича. Київ : Родовід, 2014. 240 с.

196. Тарас Шевченко. Зібрання творів : у 12 т. / НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Наук. думка, 2003. Т. 4 : Повісті. 600 с.

197. Тарас Шевченко. Зібрання творів : у 12 т. / НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Наук. думка, 2003. Т. 5 : Щоденник. Автобіографія. Статті. 496 с.

198. Тарас Шевченко. Зібрання творів : у 12 т. / НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Наук. думка, 2003. Т. 6 : Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. 632 с.

199. Тарас Шевченко. Повне зібрання творів : у 10 т. / відп. ред. В. І. Касіян. Київ : Вид-во Акад. наук УРСР, 1964. Т. 9 : Живопис, графіка 1851–1857 років / ред. Я. П. Затенацький ; упоряд. Б. С. Бутник-Сіверський, М. І. Мацапура. 112 с. + 177 іл.

200. Тарас Шевченко. Повне зібрання творів : у 10 т. / відп. ред. В. І. Касіян. Київ : Вид-во Акад. наук УРСР, 1963. Т. 10 : Живопис, графіка 1857–1861 років / ред. Б. С. Бутник-Сіверський, Г. П. Паламарчук ; упоряд. Б. С. Бутник-Сіверський, Я. П. Затенацький, М. І. Мацапура. 176 с. + 129 іл.

201. Тарахан-Береза З. П. Києво-Печерська лавра в житті і творчості Тараса Шевченка // Могилянські читання : зб. наук. пр. Київ, 2002. С. 180–196.

202. Тарахан-Береза З. «Заворожи мені, волхве…» : Тарас Шевченко і Михайло Щепкін. Київ : Мистецтво, 2012. 353 с. : іл.

203. Тарахан-Береза З. Шевченко – поет і художник : до проблеми єдності образного мислення. Київ : Наук. думка, 1985. 183 с. : іл.

204. Терехова І. О. Природа як вираження естетичного ідеалу Т. Шевченка (за матеріалами «Щоденника») // Шевченкознавчі студії : зб. наук. пр. Київ, 2007. Вип. 9. С. 43–47.

205. Тетерина-Блохин Д. Друзі Т. Г. Шевченка в житті і в останні дні його життя // Визвольний шлях. 2002. № 3. С. 51–64.

206. Толочко Л. Дружба Тараса Григоровича Шевченка з Петром Карловичем Клодтом // Київська старовина. 2008. № 4. С. 13–19.

207. Удріс І. К. Широцький як дослідник образотворчої спадщини Т. Г. Шевченка // Вісник ХДАДМ. Харків, 2006. № 4. С. 125–138.

208. Удріс І. Шевченко-художник очима сучасників // Вісник ХДАДМ. Харків, 2005. № 8. С. 71–81.

209. Фісун В. Суб'єктивно-емоційний погляд Тараса Шевченка на археологічні розкопки в Україні // Шевченкознавчі студії : зб. наук. пр. Київ, 1999. Вип. 2. С. 183–189.

210. Фока М. В. «Катерина» Т. Шевченка : закодований смисл картини // Вісник КНУКіМ. Київ, 2016. Вип. 34. С. 159–164. (Мистецтвознавство).

211. Франко І. Тарас Шевченко // Франко І. Я. Літературно-критичні статті / упоряд. та прим. Г. Сидоренко ; ред. та передм. Ю. Кобилецького. Київ : Дніпро, 1950. С. 431–437.

212. Химинець А. Концепція Юрія Бойка-Блохина стильової та ідейно-естетичної парадигми творчості Тараса Шевченка // Шевченків світ. 2013. Вип. 6. С. 53–64.

213. Чалий М. Життя і твори Тараса Шевченка : звід матеріалів до його біографії / пер., післямова та комент. В. Смілянської. Київ : Веселка, 2011. 263 с.

214. Членова Л. До питання про серію «Притча про блудного сина» // Шевченко – художник : матеріали наук. конф., присвяченої 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1963. С. 45–56.

215. Чуйко Т. П. Інтерпретація образу Тараса Шевченка у живопису та графіці ХХ століття : культурологічний аспект : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2016. 275 с.

216. Шагинян М. Шевченко / ред. Л. Птушкина. 4-е изд. Москва : Худож. лит., 1964. 271 с. : ил.

217. Шах-Майстренко М. Шевченко і антична культура. Київ : Фахівець, 1999. 288 с.

218. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. / ред. колегія М. Г. Жулинський та ін. Київ, 2012. Т. 1. 744 с.

219. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. / ред. колегія М. Г. Жулинський та ін. Київ, 2012. Т. 2. 760 с.

220. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. / ред. колегія М. Г. Жулинський та ін. Київ, 2013. Т. 3. 888 с.

221. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. / ред. колегія М. Г. Жулинський та ін. Київ, 2013. Т. 4. 808 с.

222. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. / ред. колегія М. Г. Жулинський та ін. Київ, 2015. Т. 5. 1040 с.

223. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. / ред. колегія М. Г. Жулинський та ін. Київ, 2015. Т. 6. 1120 с.

224. Шевченківський словник : у 2 т. Київ, 1976. Т. 1. 416 с.

225. Шевченківський словник : у 2 т. Київ, 1978. Т. 2. 412 с.

226. Шевченко Т. Г. Про мистецтво : збірник. 2-ге вид. Київ : Мистецтво, 1984. 255 с.

227. Шевченко Т. Г. Щоденник / упоряд., авт. передм. та прим. проф. Л. Ушкалов. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 448 с. : 52 іл.

228. Шиленко Ю. Дещо про атрибуцію та дослідження живописних полотен Т. Г. Шевченка // МІСТ : мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології. Київ : Фенікс, 2012. Вип. 8. С. 365–375.

229. Шиленко Ю. Живописне полотно Тараса Шевченка «Катерина» : історія побутування, атрибуція та дослідження // Вісник ЛНАМ. Львів, 2014. Вип. 25. С. 238–246.

230. Широцький К. Деякі портрети, роблені Тарасом Шевченком // Рада. 1911. 5/6 квіт.

231. Широцкий К. Гравюры Т. Шевченка // Украинская жизнь. 1914. № 2. С. 49–57.

232. Широцький К. К. Брюллов и Т. Шевченко // Украинская жизнь. 1913. № 2. С. 54–59.

233. Широцький К. Релігійні мотиви в картинах Т. Шевченка // Нива. СПб., 1911. № 5. С. 129–137.

234. Широцький К. Сама собі в хаті господиня (картина Т. Шевченка) // Записки наукового товариства імені Шевченка. Львів, 1911. Т. 101. Кн. 1. С. 101–108.

235. Широцький К. Т. Шевченко як ілюстратор // Шевченківський збірник. СПб., 1914. Т. 1. С. 94–96.

236. Широцький К. Шевченко – художник // Сяйво. 1914. № 2. С. 44–53.

237. Шовкопляс Г. М. За покликом серця : пам’ятки історії та культури в житті і творчості Т. Г. Шевченка. Київ : Наук. думка, 1990. 168 с. : іл.

238. Шубравський В. Є. Про датування творів періоду Аральської експедиції // В сім’ї вольній, новій : Шевченків. зб. Київ, 1986. Вип. 3. С. 324–333.

239. Юр М. Живопис Тараса Шевченка : художньо-стилістичний аналіз // Мистецькі обрії : актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Київ : Фенікс, 2012. Вип. 4 (14/15). С. 86–91.

240. Юшко В. Шляхами полтавськими : (три подорожі Т. Шевченка) // Шевченківський краєзнавчий альманах, 2006. Київ, 2007. С. 17–33.

241. Яценко Л. Акварель «Київський університет» // Шевченкіана Придніпров’я : статті, нариси, поезія, проза, есеї, інтерв’ю / упоряд. та авт. передм. Л. Ступовичка, М. Чабан. Дніпропетровськ : АРТ-ПРЕС, 2008. С. 237.

242. Яцюк В. Віч-на-віч із Шевченком : іконографія 1838–1861 років. Київ : Балтія Друк, 2004. 111 с. : іл.

243. Яцюк В. Дещо про стилістику Шевченкових портретів // Образотворче мистецтво. 2006. № 1. С. 4–9.

244. Яцюк В. Живопис – моя професія. Шевченкознавчі етюди. Київ : Рад. письменник, 1989. 301 с.

245. Яцюк В. Малярство і графіка Тараса Шевченка : спостереження, інтерпретації / ред. В. Козирського. Київ : Рада, 2003. 368 с.

246. Europe’s Freedom Fighter : Taras Shevchenko 1814–1861 : A Documentary Biography of Ukraine’s Poet Laureate and National Hero. Washington : United States Government Printing Office, 1960. 45 p.

247. Zaleski B. La vie des steppes Kirghizes. Paris, 1865. 66 p.

ДОДАТОК А
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

2.1. Т. Шевченко. Жіноча голівка. 1830. Папір, італійський олівець. 47,5×38. НМТШ, Київ.

2.2. Т. Шевченко. Козацький бенкет. 1838. Папір, олівець. 23,3×34. НМТШ, Київ.

2.3. Т. Шевченко. Портрет А. Лагоди. 1839. Папір, акварель. 25,2×19,5. НМТШ, Київ.

2.4. Т. Шевченко. Портрет Є. Гребінки. 1837. Брістольський картон, акварель. 21,3×18,8. НМТШ, Київ.

2.5. П. Соколов. Портрет І. Аксакова. 1823. Папір, акварель. Державний російський музей, Санкт-Петербург.

2.6. Т. Шевченко. Портрет дівчини з собакою. 1838. Брістольський картон, акварель. 24,6×19,4. НМТШ, Київ.

2.7. П. Соколов. Портрет О. Орлової. 1829. Папір, акварель, олівець, перо.

2.8. П. Соколов. Портрет П. Вяземського. 1830-ті. Папір, акварель.

2.9. Т. Шевченко. Портрет невідомого. 1837-1838. Брістольський картон, акварель. 23,7×17,6. НМТШ, Київ.

2.10. Давид Тенірс Молодший. Караульня. 1642. Полотно, олія. 69×103. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.

2.11. К. Брюллов. Розп’яття. 1838. Полотно, олія. 510×315. Державний російський музей, Санкт-Петербург.

2.12. К. Брюллов. Облога Пскова польським королем Стефаном Баторієм у 1581 році. 1839-1843. Полотно, олія. 482×675. Третьяковська галерея, Москва.

2.13. Т. Шевченко. Портрет художника-баталіста О. Коцебу. 1843. Папір, Папір, акварель. 27,9×22,5. НМТШ, Київ.

2.14. Т. Шевченко. Перерване побачення. 1839-1840. Папір, акварель. 23×18,5. НМТШ, Київ.

2.15. Т. Шевченко. Сон бабусі й онучки. 1839-1840. Папір, акварель. 21,9×27,6. НМТШ, Київ.

2.16. Т. Шевченко. Циганка, що ворожить українській дівчині. 1841. Папір, акварель. 26,5×20,7. НМТШ, Київ.

2.17. Тиціан Вечелліо. Динарій кесаря. 1516. Полотно, олія. 75×56. Галерея старих майстрів, Дрезден.

2.18. Т. Шевченко. Одаліска. 1840. Папір, акварель, бронза. 16,3×20,5. НМТШ, Київ.

2.19. Т. Шевченко. Жінка в ліжку. 1839-1840. Папір, акварель. 23,1×19,1. НМТШ, Київ.

2.20. Т. Шевченко. Марія. 1840. Папір, акварель. 24,7×20,1. НМТШ, Київ.

2.21. Т. Шевченко. В гаремі. 1843. Папір, акварель. 24,7×20. НМТШ, Київ.

2.22. Т. Шевченко. Автопортрет. 1840. Полотно, олія. 43×35. НМТШ, Київ.

2.23. Т. Шевченко. Знахар. 1841. Папір, олівець, туш. 21,4×15,9. НМТШ, Київ.

2.24. Т. Шевченко. Король Лір. 1843. Папір, гальванокаустика. 12,4×9,2; 15,8×11,7; (20,7×14,6). НМТШ, Київ.

2.25. Т. Шевченко. Катерина. 1842. Полотно, олія. 93×72,3. НМТШ, Київ.

2.26. Рафаель Санті. Сікстинська Мадонна. 1513-1514. Полотно, олія. 265×196. Галерея старих майстрів, Дрезден.

2.27. Т. Шевченко. Селянська родина. 1843. Полотно, олія. 60×72,5. НМТШ, Київ.

2.28. Рембрандт Харменс ван Рейн. Святе сімейство. 1645. Полотно, олія. 117×91. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.

2.29. Естебан Мурільйо. Святе сімейство. 1665. Дерево, олія. 24×18. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.

2.30. Т. Шевченко. Портрет О. Лук’яновича. 1845. Полотно, олія. 67×53,5. НМТШ, Київ.

2.31. Т. Шевченко. Портрет Й. Рудзинського. 1845. Полотно, олія. 45×35,5. НМТШ, Київ.

2.32. Т. Шевченко. Портрет М. Куліша. 1843-1847. Полотно, олія. 40,3×32,2. НМТШ, Київ.

2.33. Т. Шевченко. Старости. 1844. Папір, офорт. 18×25,6; 23,8×29,9; (26,8×35,2). НМТШ, Київ.

2.34. Т. Шевченко. Дари в Чигирині 1649 року. 1844. Папір, офорт. 19,6×27,1. НМТШ, Київ.

2.35. Т. Шевченко. Судня рада. 1844. Папір, офорт. 19×26,1; 26,1×32,1; (42,5×63,5). НМТШ, Київ.

2.36. Т. Шевченко. У Києві. 1844. Папір, офорт. 17,6×25,7; 22,3×30; (36×44,3). НМТШ, Київ.

2.37. Т. Шевченко. Видубицький монастир у Києві. 1844. Папір, офорт. 17,1×24,2; 20,1×26,5; (36,1×41). НМТШ, Київ.

2.38. Т. Шевченко. Казка. 1844. Папір, офорт. 21,6×17,7; 25,4×20,2; (36,2×42). НМТШ, Київ.

2.39. Т. Шевченко. Сільське кладовище. 1845. Папір, акварель. 17,5×26,9. ІЛ ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.

2.40. Т. Шевченко. Вид на околиці з тераси Почаївської Лаври. 1846. Папір, акварель. 28,7×37,7. НМТШ, Київ.

2.41. Т. Шевченко. Почаївська Лавра зі сходу. 1846. Папір, акварель. 28,2×37,8. НМТШ, Київ.

2.42. Т. Шевченко. Почаївська Лавра з півдня. 1846. Папір, акварель. 28,9×37,8. НМТШ, Київ.

2.43. Т. Шевченко. В Решетилівці. 1845. Туш, сепія, Папір, акварель. 19×27,4. НМТШ, Київ.

2.44. Т. Шевченко. Воздвиженський монастир у Полтаві. 1845. Папір, сепія, акварель, туш. 19,1×27,1. НМТШ, Київ.

2.45. Брати Лімбурги. Пишний часослов герцога Беррійського. XV ст. Пергамент, гуаш, акварель. 22,5×13,6. Музей Конде, Шантійї.

2.46. Т. Шевченко. Костел в Києві. 1846. Папір, акварель. 25,5×34,6. НМТШ, Київ.

2.47. М. Сажин. Решткы Золотих воріт у Києві. 1846. 27,5×38,5. Папір, акварель. НМТШ, Київ.

2.48. М. Сажин, Т. Шевченко. Університет Св. Володимира. 1846. Папір, акварель. Дніпропетровський художній музей.

3.49. Т. Шевченко. Олівцеві начерки гористих берегів Аральського моря. 1848-1849. Папір, олівець. 11,0×17,7. ІЛ ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.

3.50. Т. Шевченко. Олівцеві начерки гористих берегів Аральського моря. 1848-1849. Папір, олівець. 11,0×17,7. ІЛ ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.

3.51. Т. Шевченко. Каска-Джул. 1849. Папір, олівець. 15,8×29,1. НМТШ, Київ.

3.52. Т. Шевченко. Барса-Кельмес. 1848. Папір, олівець. 15×23,3. НМТШ, Київ.

3.53. Т. Шевченко. Острів Куг-Арал. 1848-1849. Папір, акварель. 13,9×22,9. НМТШ, Київ.

3.54. Т. Шевченко. Гористий берег острова Ніколая. 1848-1849. Папір, акварель. 15,6×29,1. НМТШ, Київ.

3.55. Т. Шевченко. Форт Кара-Бутак. 1848-1850. Папір, акварель. 20,4×29,5. НМТШ, Київ.

3.56. Т. Шевченко. Форт Кара-Бутак. 1848-1850. Папір, сепія. 13,3×22,8. НМТШ, Київ.

3.57. Т. Шевченко. Пожежа в степу. 1848. Папір, акварель. 21,4×29,6. НМТШ, Київ.

3.58. Т. Шевченко. Пожежа в степу. 1848. Папір, олівець. 14,8×23,2. НМТШ, Київ.

3.59. Т. Шевченко. Казахська стоянка на Кос-Аралі. 1848-1849. Папір, акварель. 13,7×22,7. НМТШ, Київ.

3.60. Т. Шевченко. Місячна ніч на Кос-Аралі. 1848-1849. Папір, акварель. 15×29,2. НМТШ, Київ.

3.61. Т. Шевченко. Шхуни біля форту Кос-Арал. 1848-1849. Папір, акварель. 20,6×30. НМТШ, Київ.

3.62. Т. Шевченко. Дустанова могила. 1848-1850. Папір, акварель. 13,5×22,7. НМТШ, Київ.

3.63. Т. Шевченко. Казахи біля вогню. 1848-1849. Папір, олівець, сепія. 23×17,6. НМТШ, Київ.

3.64. Рембрандт Харменс ван Рейн. Артаксеркс, Аман і Есфірь. 1660. Полотно, олія. 73×94. Державний музей образотворчих мистецтв ім. А. С. Пушкіна, Москва.

3.65. Рембрандт Харменс ван Рейн. Повернення блудного сина. 1663-1669. Полотно, олія. 260×203. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.

3.66. Т. Шевченко. Казахський хлопчик розпалює грубку. 1848-1849. Папір, сепія. 24,7×18.3. НМТШ, Київ.

3.67. Т. Шевченко. Казахський хлопчик дрімає біля грубки. 1848-1849. Папір, сепія. 23,3×18,1. НМТШ, Київ.

3.68. Т. Шевченко. О. Бутаков і О. Істомін під час зимівлі на Кос-Аралі. 1848-1849. Папір, сепія. 18×27,3. НМТШ, Київ.

3.69. Т. Шевченко. Т. Г. Шевченко малює товариша. 1848. Папір, сепія. 18,1×27,1. НМТШ, Київ.

3.70. Т. Шевченко. Портрет М. Ісаєва. 1850. Папір, акварель. 25,6×20,5. НМТШ, Київ.

3.71. Т. Шевченко. Портрет М. Соколовського. 1842. Папір, акварель. 25×21,9. НМТШ, Київ.

3.72. Т. Шевченко. Портрет невідомої. 1849-1850. Папір, акварель. 26,5×9,5. Нижньогородський державний художній музей, Нижній Новгород.

3.73. Т. Шевченко. Портрет О. Бларамберг. 1850. Папір, акварель. 27,9×22. НМТШ, Київ.

3.74. Т. Шевченко. Автопортрет. 1849. Папір, сепія. 16,2×13. НМТШ, Київ.

3.75. Т. Шевченко. Розп’яття. 1850. Папір, сепія. 19,6×11,8. НМТШ, Київ.

3.76. К. Брюллов. Розп’яття Христа (ескіз). 1838. Папір, сепія. 29×19. Державна Третьяковська галерея, Москва.

3.77. Антонелло да Мессіна. Розп’яття. 1475. Дерево, олія. 59,7×42,5. Королівський музей витончених мистецтв, Антверпен.

3.78. Рембрандт Харменс ван Рейн. Три хрести. 1653. Офорт. 38,5×45. Рейксмузеум, Амстердам.

3.79. Т. Шевченко. Хмари над берегом Аральського моря. 1848–1849. Папір, олівець. 11,0×17,7. ІЛ ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.

3.80. Т. Шевченко. Акмиш-Тау. 1851. Папір, акварель. 16,8×29,3. НМТШ, Київ.

3.81. Т. Шевченко. Крутий берег Аральського моря. 1848-1849. Папір, акварель. 16×28,5. НМТШ, Київ.

3.82. Т. Шевченко. Туркменські аби в Кара-Тау. 1851-1857. Папір, акварель. 16×29,1. НМТШ, Київ.

3.83. Т. Шевченко. Далісмен Мула Аульє. 1851. Папір, акварель. 17,5×22,2. НМТШ, Київ.

3.84. Т. Шевченко. Вид на Кара-Тау з долини Апазир. 1851. Папір, акварель. 15,6×28,4. НМТШ, Київ.

3.85. Т. Шевченко. Долина Апазир. 1851. Папір, олівець. 16,6×29,4. НМТШ, Київ.

3.86. Т. Шевченко. Відроги Кара-Тау. 1851. Папір, олівець. 16,4×29,1. НМТШ, Київ.

3.87. Т. Шевченко. Гора Кулаат. 1851-1857. Папір, акварель. 12,8×31,9. НМТШ, Київ.

3.88. Т. Шевченко. Гора Кулаат. 1851. Папір, олівець. 18×32. НМТШ, Київ.

3.89. Т. Шевченко. Місячна ніч серед гір. 1851-1857. Папір, акварель. 13,8×31,8. НМТШ, Київ.

3.90. Т. Шевченко. Чикрала-Тау. 1851-1857. Папір, акварель. 12,9×32,2. НМТШ, Київ.

3.91. Т. Шевченко. Чикрала-Тау і Кок-Суйру. 1851. Папір, олівець. 16,3×29,8. НМТШ, Київ.

3.92. Т. Шевченко. Мангишлацький сад. 1851-1852. Папір, олівець, сепія, туш, перо. 16,4×29,4. НМТШ, Київ.

3.93. Т. Шевченко. Мангишлацький сад. 1851-1852. Папір, сепія, білило. 14,4×23,6. НМТШ, Київ.

3.94. Т. Шевченко. Чигирин з Суботівського шляху. 1845. Папір, акварель. 17,5×26,9. ІЛ ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.

3.95. Т. Шевченко. Автопортрет. 1851. Папір, італійський та білий олівці. 22,1×17,7. НМТШ, Київ.

3.96. Т. Шевченко. Портрет В. Воронцова. 1852. Папір, сепія. НМТШ, Київ.

3.97. Т. Шевченко. Портрет офіцера. 1854. Папір, сепія. 20,6×16,3. НМТШ, Київ.

3.98. Т. Шевченко. Портрет А. Ускової з шаллю. 1853-1854. Папір, сепія. 26,9×19,2. НМТШ, Київ.

3.99. Т. Шевченко. Портрет А. Ускової з донькою. 1853-1854. Папір, сепія. 27,6×21,2. НМТШ, Київ.

3.100. Т. Шевченко. Декоративні рослини. 1854. Папір, олівець. 30,3×12. НМТШ, Київ.

3.101. Т. Шевченко. Портрет К. Бажанової. 1854. Папір, італійський олівець. 27,5×17,8. НМТШ, Київ.

3.102. Т. Шевченко. Тріо. 1851. Папір, сепія. 18,3×25,4. НМТШ, Київ.

3.103. Невідомий художник. Козак Мамай. XIX ст. Полотно, олія. 113×104. НХМУ, Київ.

3.104. Т. Шевченко. Циган. 1851. Папір, сепія. 24,3×17,9. НМТШ, Київ.

3.105. Т. Шевченко. Т. Г. Шевченко серед товаришів. 1851. Папір, сепія. 26×19,3. НМТШ, Київ.

3.106. Т. Шевченко. Казарма (фотогравюра). 1856-1857. Папір, сепія. НМТШ, Київ.

3.107. Т. Шевченко. Телемах на острові Каліпсо. 1856. Папір, сепія. 25,3×20,5. НМТШ, Київ.

3.108. Т. Шевченко. Нарцис та німфа Ехо. 1856. Папір, сепія. 25,7×21,2. НМТШ, Київ.

3.109. Т. Шевченко. Мілон Кротонський. 1856. Папір, сепія. 27×20,7. НМТШ, Київ.

3.110. Т. Шевченко. Діоген. 1856. Папір, сепія, бістр. 23,1×20,3. НМТШ, Київ.

3.111. Т. Шевченко. Св. Себастіян. 1856. Папір, сепія, білило. 25,4×21,5. НМТШ, Київ.

3.112. Т. Шевченко. Натурник в позі Марсія. 1840-1841. Полотно, олія. 72×54,2. Державний Російський музей, Санкт-Петербург.

3.113. Т. Шевченко. Казашка. 1856-1857. Папір, сепія. 28,2×21,7. НМТШ, Київ.

3.114. Т. Шевченко. Благословення дітей. 1856-1857. Папір, сепія. 28,8×21,7. НМТШ, Київ.

3.115. Т. Шевченко. Самарянка. 1856-1857. Папір, сепія. 28,9×21,6. НМТШ, Київ.

3.116. Т. Шевченко. Програвся в карти. 1856-1857. Папір, сепія. 27,8×21,6. НМТШ, Київ.

3.117. Т. Шевченко. У шинку. 1856-1857. Папір, сепія. 27,8×21,8. НМТШ, Київ.

3.118. Т. Шевченко. У хліву. 1856-1857. Папір, сепія. 28,2×21,6. НМТШ, Київ.

3.119. Т. Шевченко. На кладовищі. 1856-1857. Папір, сепія. 28,2×21,6. НМТШ, Київ.

3.120. Т. Шевченко. Серед розбійників. 1856-1857. Папір, сепія. 28,3×21,7. НМТШ, Київ.

3.121. Т. Шевченко. Кара колодкою. 1856-1857. Папір, сепія. 28,2×21,7. НМТШ, Київ.

3.122. Т. Шевченко. В казематі. 1856-1857. Папір, сепія. 28,2×21,6. НМТШ, Київ.

3.123. Рембрандт Харменс ван Рейн. Пейзаж з грозою. 1639. Полотно, олія. 51×71. Музей герцога Антона Ульріха, Брауншвейг.

3.124. Т. Шевченко. Казашка Катя. 1856-1857. Папір, сепія. 27,6×21,5. НМТШ, Київ.

3.125. Т. Шевченко. Портрет Л. Алексєєва. 1856-1857. Папір, сепія. 17,9×14. НМТШ, Київ.

4.126. Т. Шевченко. Поблизу Саратова. 1857. Папір, олівець. 12,3×28,5. НМТШ, Київ.

4.127. Т. Шевченко. Царів курган. 1857. Папір, олівець. 11,7×27,3. НМТШ, Київ.

4.128. Т. Шевченко. Портрет Т. Єпіфанова. 1857. Тонований папір, італійський та білий олівці. 28,7×21,1. НМТШ, Київ.

4.129. Т. Шевченко. Портрет К. Козаченко. 1857. Тонований папір, італійський та білий олівці. 28,6×25,1. НМТШ, Київ.

4.130. Т. Шевченко. Портрет П. Овсяннікова. 1857. Тонований папір, італійський олівець. 31,8×25,2. НМТШ, Київ.

4.131. Т. Шевченко. Автопортрет. 1858. Тонований папір, італійський та білий олівці. 25,5×21,2. НМТШ, Київ.

4.132. Т. Шевченко. Автопортрет. 1857. Тонований папір, італійський та білий олівці. 31,4×24,6. НМТШ, Київ.

4.133. Т. Шевченко. Портрет М. Щепкіна. 1858. Тонований папір, італійський та білий олівці. 35,8×28,7. НМТШ, Київ.

4.134. Світлина М. Щепкіна. XIX ст.

4.135. Т. Шевченко. Портрет А. Олдріджа. 1858. Тонований папір, італійський та білий олівці. 35,6×28,3. НМТШ, Київ.

4.136. Т. Шевченко. Портрет М. Сєвєрцова. 1859. Кольоровий папір, італійський та білий олівці. 29,8×28. НМТШ, Київ.

4.137. Т. Шевченко. Портрет М. Кржисевич. 1858. Тонований папір, італійський та білий олівці. 33,7×26,2. НМТШ, Київ.

4.138. Т. Шевченко. Портрет М. Лазаревського. 1858. Папір, італійський олівець, крейда. 29,5×23. НМТШ, Київ.

4.139. Т. Шевченко. Портрет К. Шрейдерса. 1858. Тонований папір італійський та білий олівці. 34,6×28,3. НМТШ, Київ.

4.140. К. Брюллов. Портрет дітей князів Волконських. 1840-ві рр. Папір на картоні, акварель, олівець. 26×26. Національний музей «Київська картинна галерея», Київ.

4.141. Т. Шевченко. В Корсуні. 1859. Папір, туш, перо. 16,2×22,9. НМТШ, Київ.

4.142. Т. Шевченко. Андруші. 1845. Папір, сепія. 17,5×26,9. ІЛ ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.

4.143. Т. Шевченко. Андруші. 1845. Папір, сепія. 17,5×26,9. ІЛ ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.

4.144. Т. Шевченко. В Лихвині. 1859. Папір, туш, сепія, перо. 16,2×22,7. НМТШ, Київ.

4.145. Т. Шевченко. В Лихвині. 1859. Папір, туш, перо, пензель. 16,2×23. НМТШ, Київ.

4.146. Т. Шевченко. В Черкасах. 1859. Папір, олівець, туш, перо, пензель. 16,2×22,8. НМТШ, Київ.

4.147. Т. Шевченко. Читець. 1858. Папір, туш, перо. 16,1×22,9. НМТШ, Київ.

4.148. Т. Шевченко. Святе сімейство. 1858. Папір, офорт, акватинта. 22×16,5; 26,9×18,8; (42,5×32). НМТШ, Київ.

4.149. Т. Шевченко. Притча про робітників на винограднику. 1858. Папір, офорт, акватинта. 29×40; 36×44,5; (41×53). НМТШ, Київ.

4.150. Т. Шевченко. Вечір в Альбано поблизу Рима. 1859. Папір, офорт, акватинта. 22,5×28,2; 27,3×30,7; (29,3×37,2). НМТШ, Київ.

4.151. Т. Шевченко. Приятелі. 1859. Папір, офорт, акватинта. 14,2×20,2; 18×23; (31,2×35). НМТШ, Київ.

4.152. Т. Шевченко. Вірсавія. 1860. Папір, офорт, акватинта. 36,2×27,1. НМТШ, Київ.

4.153. Б. Залеський. Мангишлацький сад. Папір, офорт. 1865. Альбом «La vie des steppes kirghizes».

4.154. Т. Шевченко. Мангишлацький сад. Папір, офорт, акватинта. 15,6×22,2; 18,4×23; (21,3×25,5). НМТШ, Київ.

4.155. Т. Шевченко. Натурниця. 1860. Папір, офорт. 23×22,5; 31×27,4; (43,7×34,1). НМТШ, Київ.

4.156. Т. Шевченко. Сама собі в своїй господі. 1859. Папір, офорт, акватинта. 18,5×25,5; 21,8×28; (31×43,7). НМТШ, Київ.

4.157. Т. Шевченко. Сама собі в своїй господі. 1858. Папір, сепія. 26,5×35,8. НМТШ, Київ.

4.158. Т. Шевченко. Натюрморт. 1860. Папір, сепія, олівець. 32,7×24.4. НМТШ, Київ.

4.159. К. Брюллов. Сон молодої дівчини перед світанком. 1833. Папір, акварель. 20×25,1. Державний музей образотворчих мистецтв ім. А.С.Пушкіна, Москва.

4.160. К. Брюллов. Мати прокидається від плачу дитини. 1831. Папір, сепія. 22,5×28. Державний Російський музей, Санкт-Петербург.

4.161. Т. Шевченко. Портрет Ф. Толстого. 1860. Папір, офорт. 15,7×11,9; 16,2×12,4; (31,2×21,8). НМТШ, Київ.

4.162. Т. Шевченко. Портрет Ф. Бруні. 1860. Папір, офорт. 16,2×12,2; 16,6×12,6; (25,4×18,6). НМТШ, Київ.

4.163. Т. Шевченко. Портрет П. Клодта. 1860. Папір, офорт. 16,4×12,5; 16,7×12,9; (31,2×21,7). НМТШ, Київ.

4.164. Т. Шевченко. Портрет І. Горностаєва. 1861. 16,5 × 12,5; (31,5 × 21,8). Папір, офорт. НМТШ, Київ.

4.165. Т. Шевченко. Автопортрет з бородою. 1860. Папір, офорт. 16,9×12,5; 22×16; (42,6×31). НМТШ, Київ.

4.166. Т. Шевченко. Автопортрет у темному костюмі. 1860. Папір, офорт. 16,4×12,3; (21,1×13,1). НМТШ, Київ.

4.167. Рембрандт Харменс ван Рейн. Притча про робітників на винограднику. 1637. Полотно, олія. 31×42. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.

4.168. Рембрандт Харменс ван Рейн. Повернення блудного сина. 1636. Папір, офорт, суха голка. 15,7×13,7. Державний музей образотворчих мистецтв ім. А. С. Пушкіна, Москва.

4.169. Т. Шевченко. Автопортрет. 1860. Полотно, олія. 59×48. НХМУ, Київ.

4.170. К. Флавицький. Копія автопортрета Т. Шевченка 1859 року. Полотно, олія. 44,4×35,5. НМТШ, Київ.

ІЛЮСТРАЦІЇ



2.1. Т. Шевченко. Жіноча голівка. 1830. Папір, італійський олівець. 47,5×38. НМТШ, Київ.



2.2. Т. Шевченко. Козацький бенкет. 1838. Папір, олівець. 23,3×34. НМТШ, Київ.



2.3. Т. Шевченко. Портрет А. Лагоди. 1839. Папір, акварель. 25,2×19,5. НМТШ, Київ.



2.4. Т. Шевченко. Портрет Є. Гребінки. 1837. Брістольський картон, акварель. 21,3×18,8. НМТШ, Київ.



2.5. П. Соколов. Портрет І. Аксакова. 1823. Папір, акварель. Державний російський музей, Санкт-Петербург.



2.6. Т. Шевченко. Портрет дівчини з собакою. 1838. Брістольський картон, акварель. 24,6×19,4. НМТШ, Київ.



2.7. П. Соколов. Портрет О. Орлової. 1829. Папір, акварель, олівець, перо.



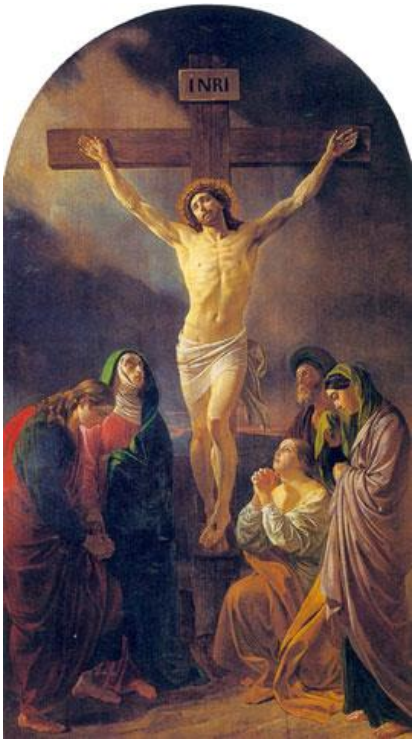
2.8. П. Соколов. Портрет П. Вяземського. 1830-ті. Папір, акварель.



2.9. Т. Шевченко. Портрет невідомого. 1837-1838. Брістольський картон, акварель. 23,7×17,6. НМТШ, Київ.



2.10. Давид Тенірс Молодший. Караульня. 1642. Полотно, олія. 69×103. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.



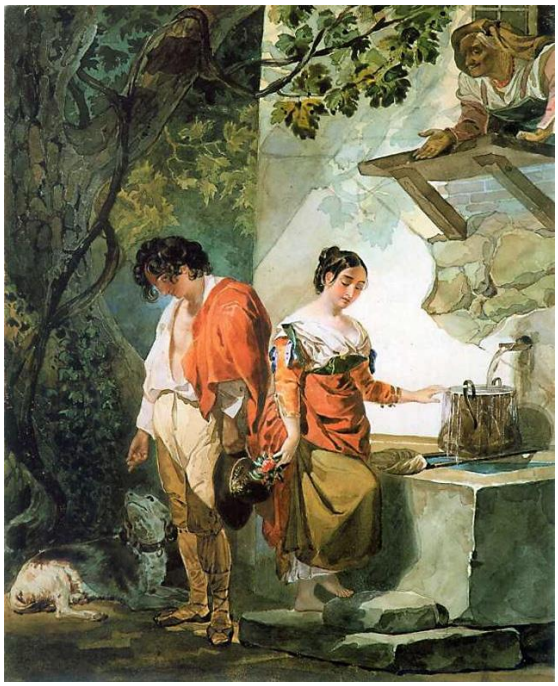
2.11. К. Брюллов. Розп’яття. 1838. Полотно, олія. 510×315. Державний російський музей, Санкт-Петербург.



2.12. К. Брюллов. Облога Пскова польським королем Стефаном Баторієм у 1581 році. 1839-1843. Полотно, олія. 482×675. Третьяковська галерея, Москва.



2.13. Т. Шевченко. Портрет художника-баталіста О. Коцебу. 1843. Папір, Папір, акварель. 27,9×22,5. НМТШ, Київ.



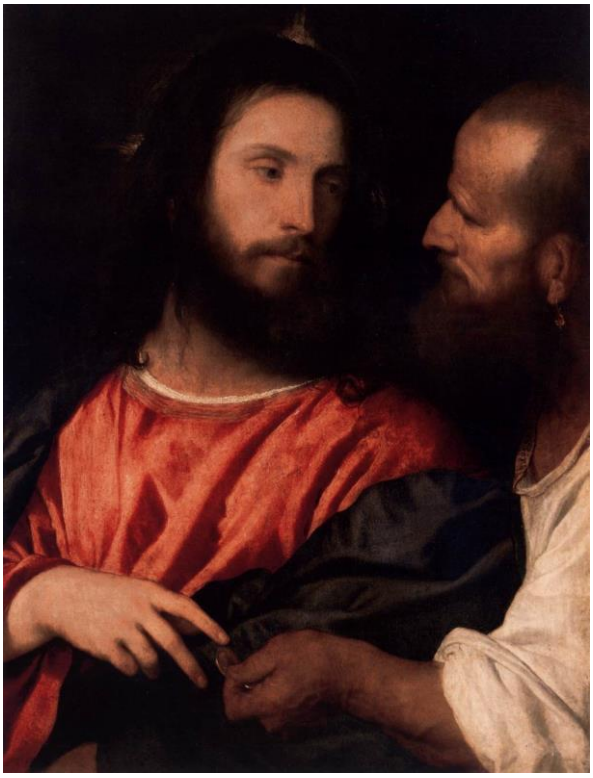
2.14. Т. Шевченко. Перерване побачення. 1839-1840. Папір, акварель. 23×18,5. НМТШ, Київ.



2.15. Т. Шевченко. Сон бабусі й онучки. 1839-1840. Папір, акварель. 21,9×27,6.
НМТШ, Київ.



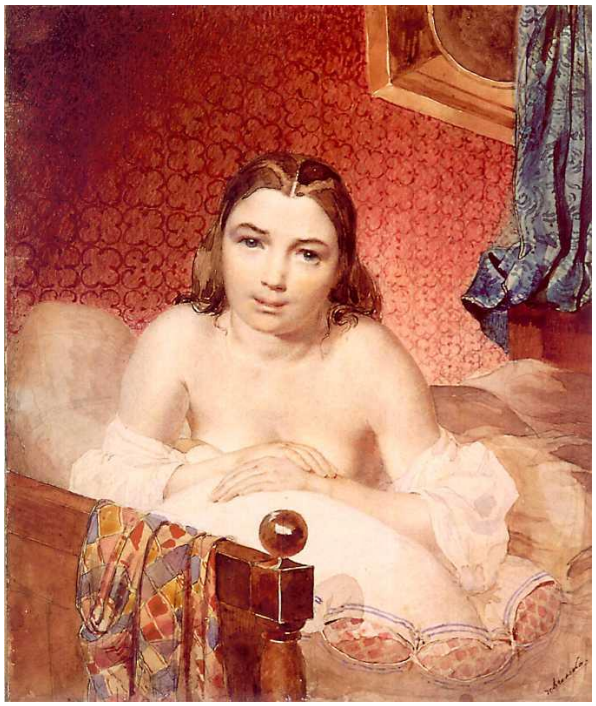
2.16. Т. Шевченко. Циганка, що ворожить українській дівчині. 1841. Папір, акварель. 26,5×20,7. НМТШ, Київ.



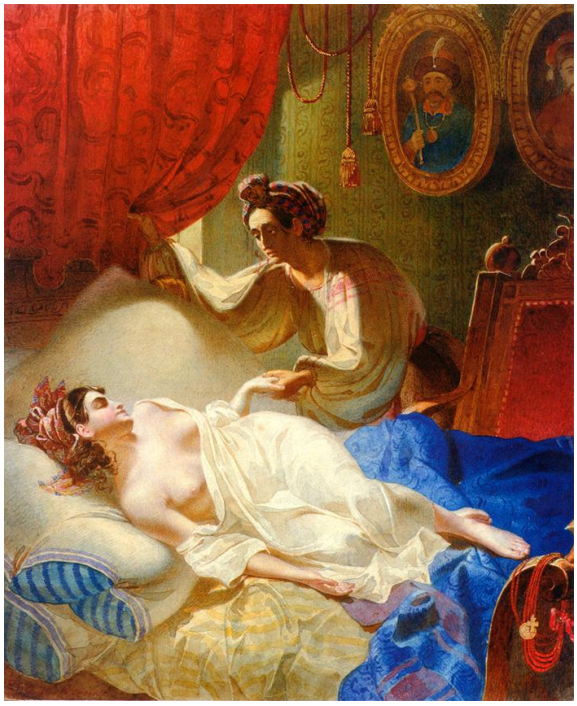
2.17. Тиціан Вечелліо. Динарій кесаря. 1516. Полотно, олія. 75×56. Галерея старих майстрів, Дрезден.



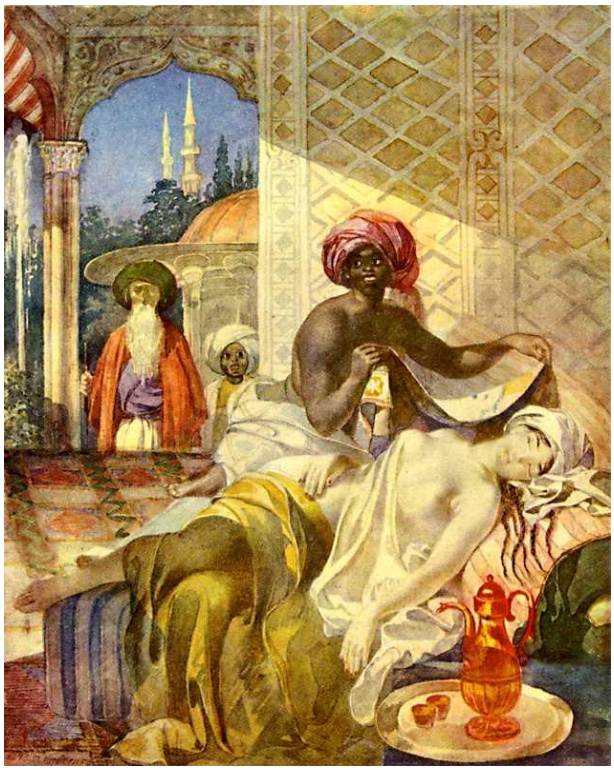
2.18. Т. Шевченко. Одаліска. 1840. Папір, акварель, бронза. 16,3×20,5. НМТШ, Київ.



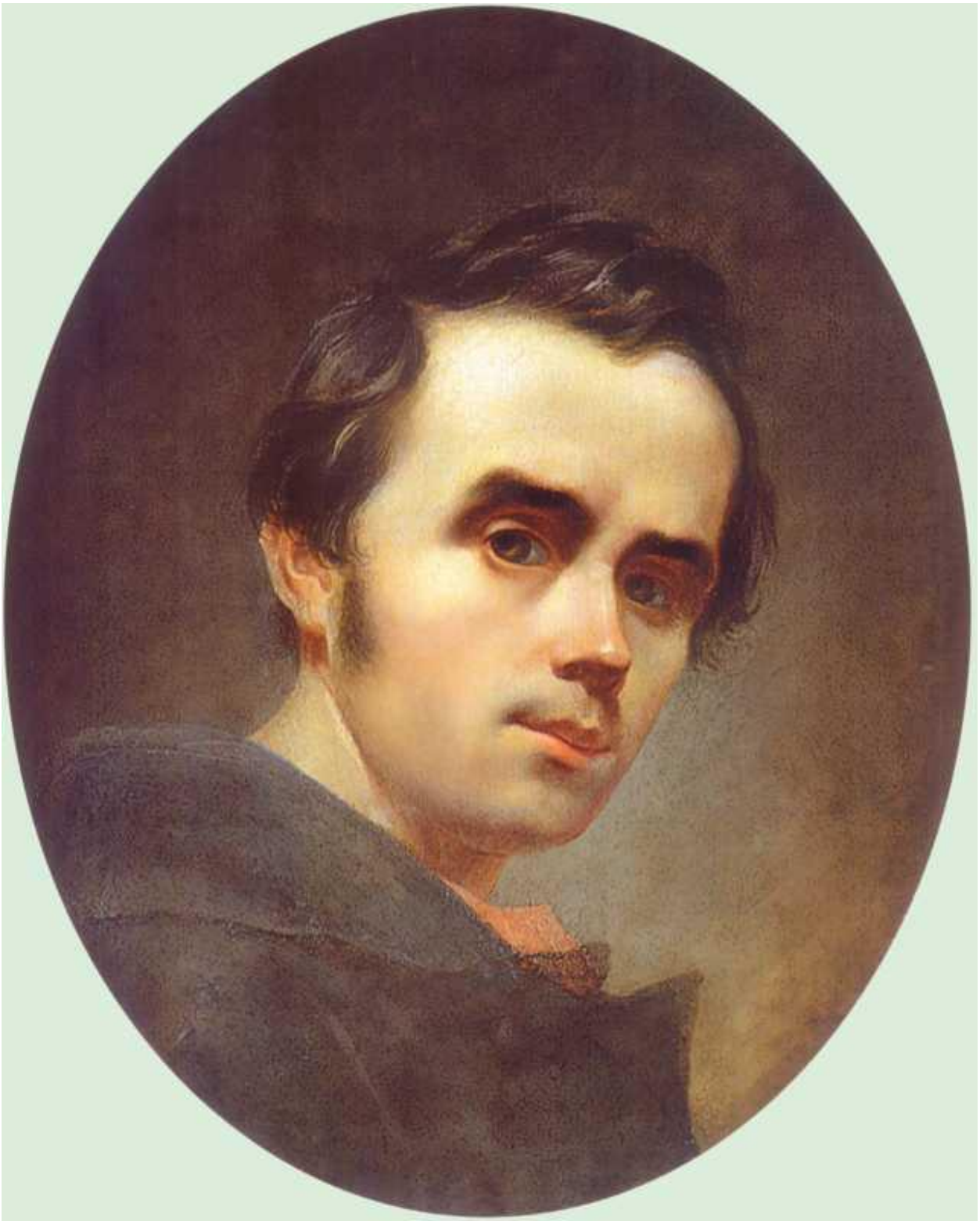
2.19. Т. Шевченко. Жінка в ліжку. 1839-1840. Папір, акварель. 23,1×19,1. НМТШ, Київ.



2.20. Т. Шевченко. Марія. 1840. Папір, акварель. 24,7×20,1. НМТШ, Київ.



2.21. Т. Шевченко. В гаремі. 1843. Папір, акварель. 24,7×20. НМТШ, Київ.



2.22. Т. Шевченко. Автопортрет. 1840. Полотно, олія. 43×35.
НМТШ, Київ.



2.23. Т. Шевченко. Знахар. 1841. Папір, олівець, туш. 21,4×15,9. НМТШ, Київ.



2.24. Т. Шевченко. Король Лір. 1843. Папір, гальванокаустика. 12,4×9,2; 15,8×11,7; (20,7×14,6). НМТШ, Київ.



2.25. Т. Шевченко. Катерина. 1842. Полотно, олія. 93×72,3. НМТШ, Київ.



2.26. Рафаель Санті. Сікстинська Мадонна. 1513-1514. Полотно, олія. 265×196. Галерея старих майстрів, Дрезден.



2.27. Т. Шевченко. Селянська родина. 1843. Полотно, олія. 60×72,5. НМТШ, Київ.



2.28. Рембрандт Харменс ван Рейн. Святе сімейство. 1645. Полотно, олія. 117×91. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.



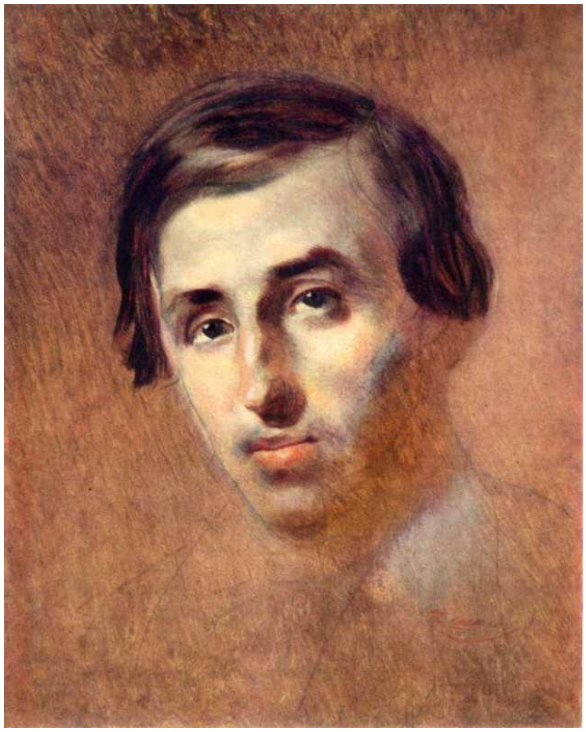
2.29. Естебан Мурільйо. Святе сімейство. 1665. Дерево, олія. 24×18. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.



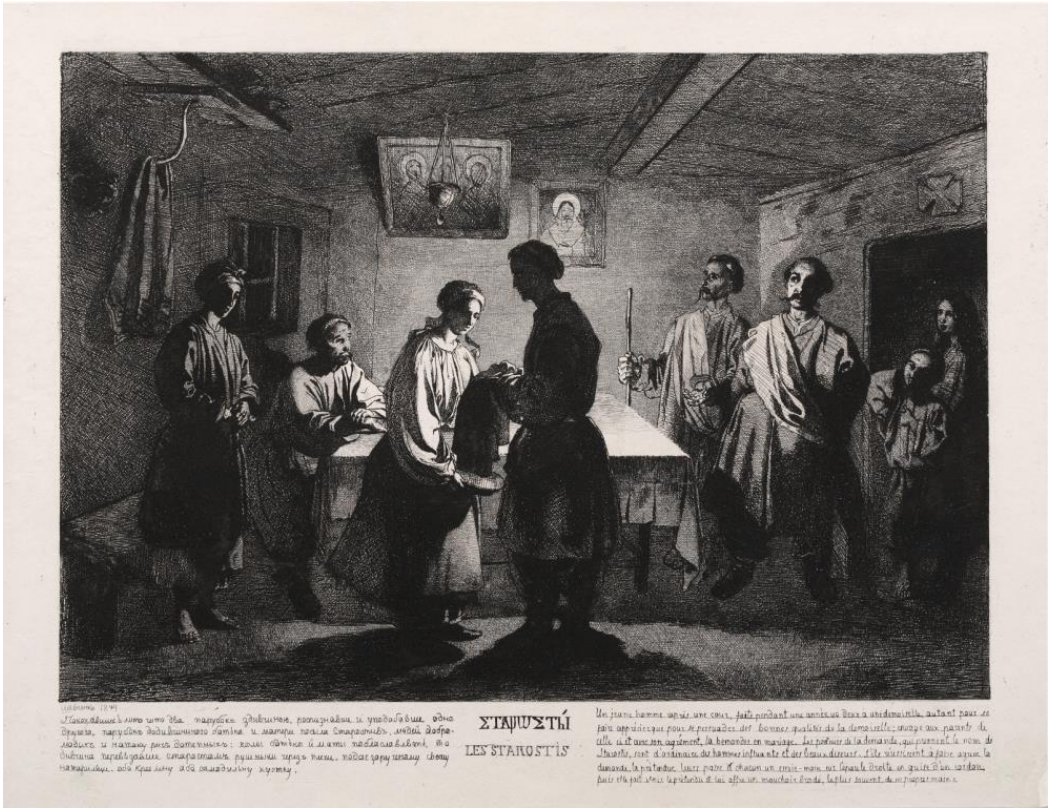
2.30. Т. Шевченко. Портрет О. Лук’яновича. 1845. Полотно, олія. 67×53,5. НМТШ, Київ.



2.31. Т. Шевченко. Портрет Й. Рудзинського. 1845. Полотно, олія. 45×35,5. НМТШ, Київ.



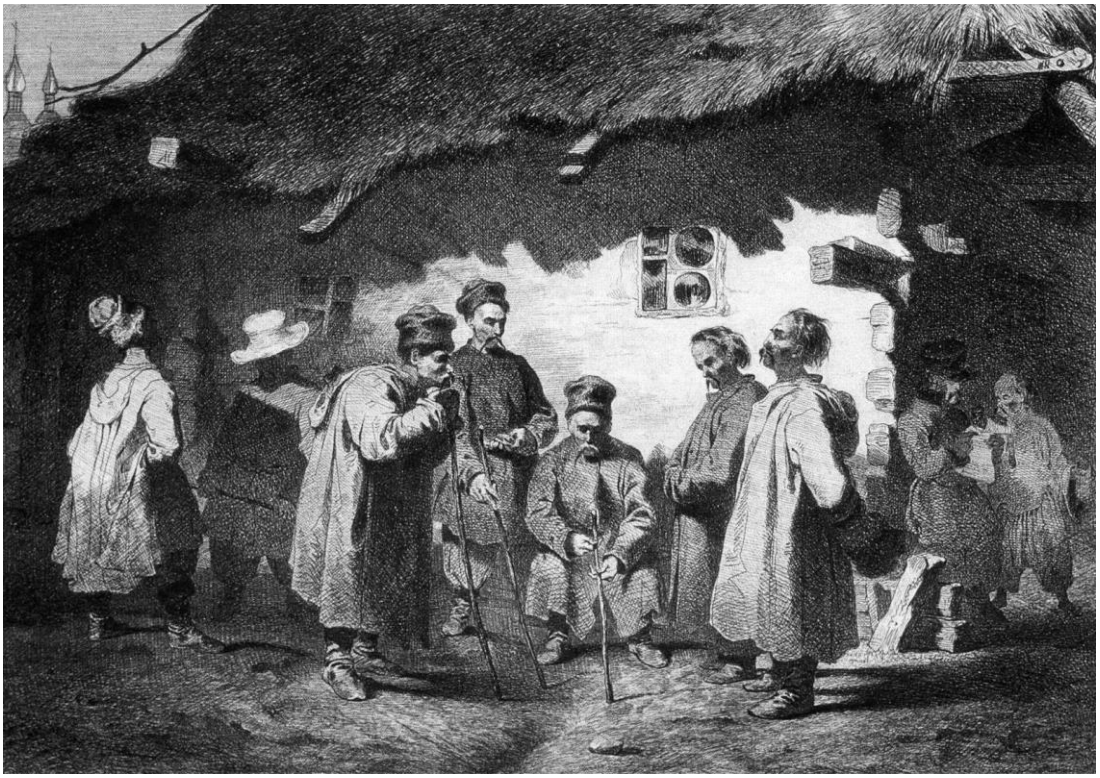
2.32. Т. Шевченко. Портрет М. Куліша. 1843-1847. Полотно, олія. 40,3×32,2. НМТШ, Київ.



2.33. Т. Шевченко. Старости. 1844. Папір, офорт. 18×25,6; 23,8×29,9; (26,8×35,2). НМТШ, Київ.



2.34. Т. Шевченко. Дари в Чигирині 1649 року. 1844. Папір, офорт. 19,6×27,1. НМТШ, Київ.



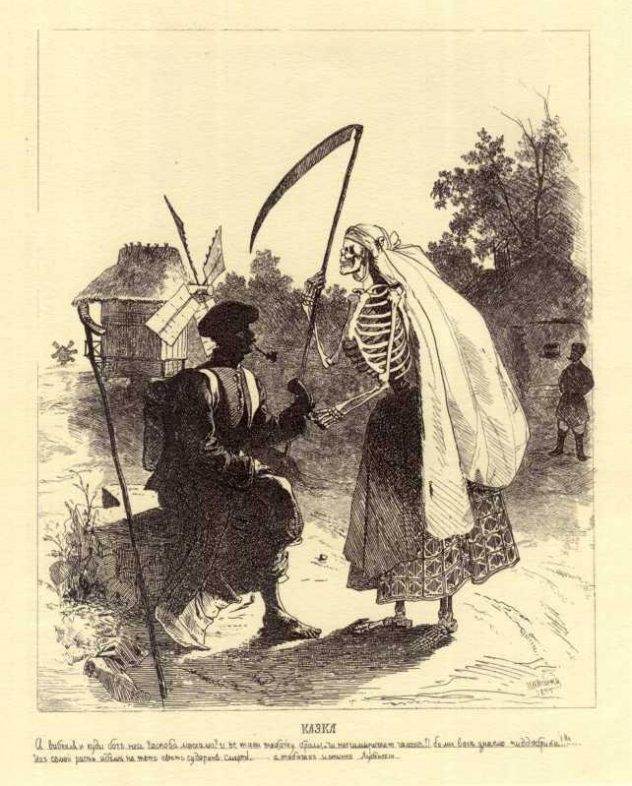
2.35. Т. Шевченко. Судня рада. 1844. Папір, офорт. 19×26,1; 26,1×32,1; (42,5×63,5). НМТШ, Київ.



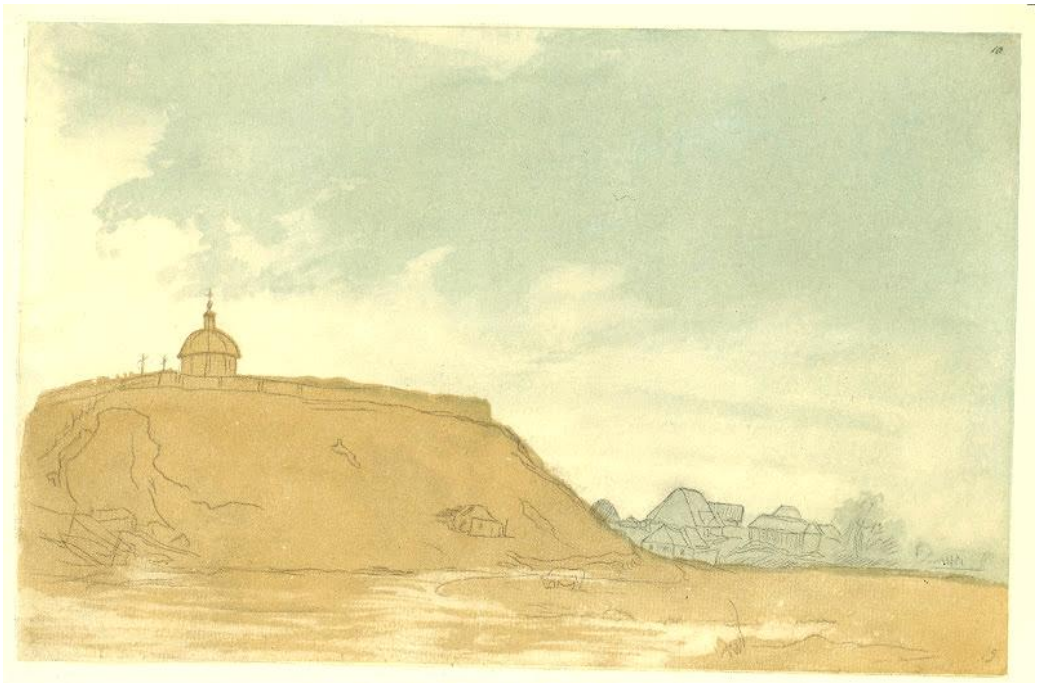
2.36. Т. Шевченко. У Києві. 1844. Папір, офорт. 17,6×25,7; 22,3×30; (36×44,3). НМТШ, Київ.



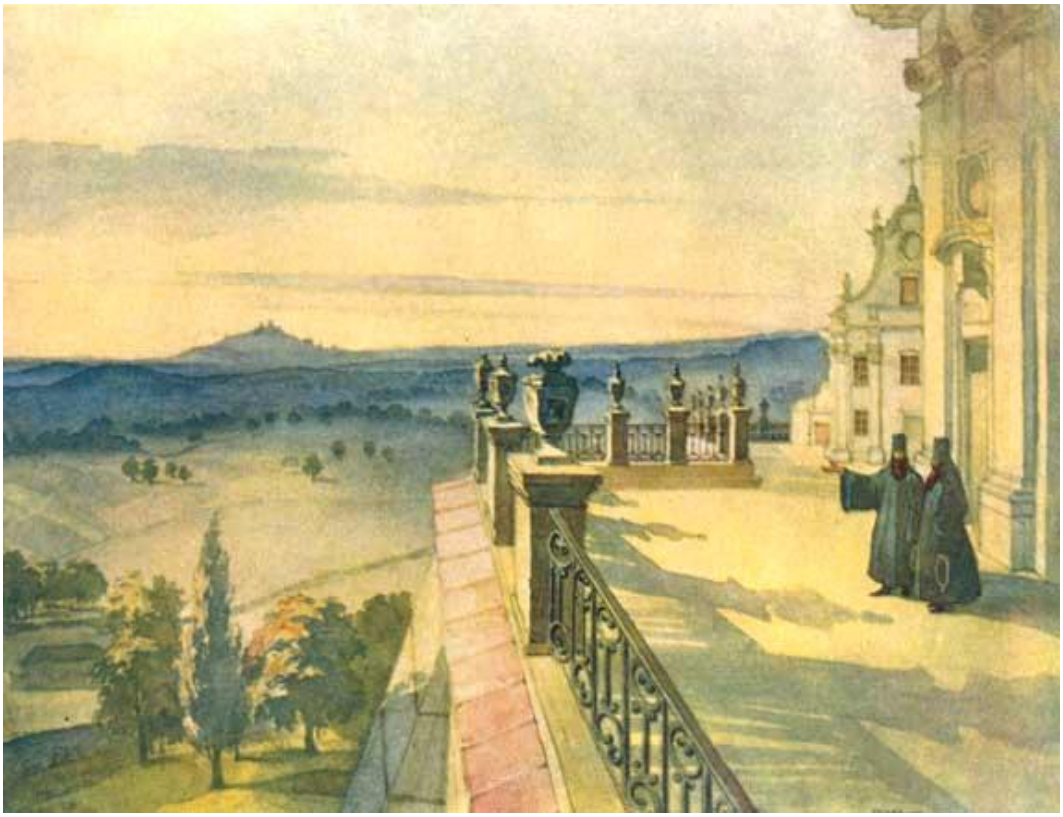
2.37. Т. Шевченко. Видубицький монастир. 1844. Папір, офорт. 17,1×24,2; 20,1×26,5; (36,1×41). НМТШ, Київ.



2.38. Т. Шевченко. Казка. 1844. Папір, офорт. 21,6×17,7; 25,4×20,2; (36,2×42). НМТШ, Київ.



2.39. Т. Шевченко. Сільське кладовище. 1845. Папір, акварель. 17,5×26,9. ІЛ ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.



2.40. Т. Шевченко. Вид на околиці з тераси Почаївської Лаври. 1846. Папір, акварель. 28,7×37,7. НМТШ, Київ.



2.41. Т. Шевченко. Почаївська Лавра зі сходу. 1846. Папір, акварель. 28,2×37,8. НМТШ, Київ.



2.42. Т. Шевченко. Почаївська Лавра з півдня. 1846. Папір, акварель. 28,9×37,8. НМТШ, Київ.



2.43. Т. Шевченко. В Решетилівці. 1845. Туш, сепія, Папір, акварель. 19×27,4. НМТШ, Київ.



2.44. Т. Шевченко. Воздвиженський монастир у Полтаві. 1845. Папір, сепія, акварель, туш. 19,1×27,1. НМТШ, Київ.



2.45. Брати Лімбурги. Пишний часослов герцога Беррійського. XV ст.. Пергамент, гуаш, акварель. 22,5×13,6. Музей Конде, Шантійї.



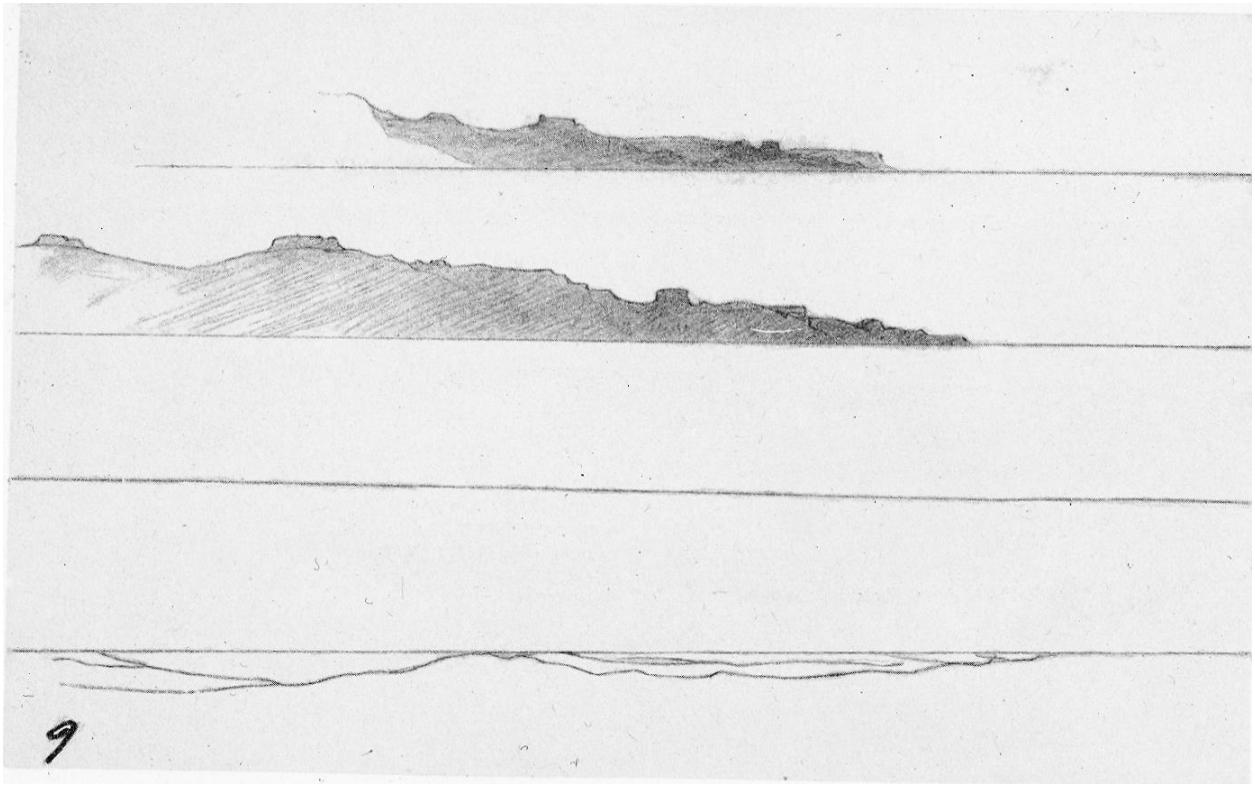
2.46. Т. Шевченко. Костел в Києві. 1846. Папір, акварель. 25,5×34,6. НМТШ, Київ.



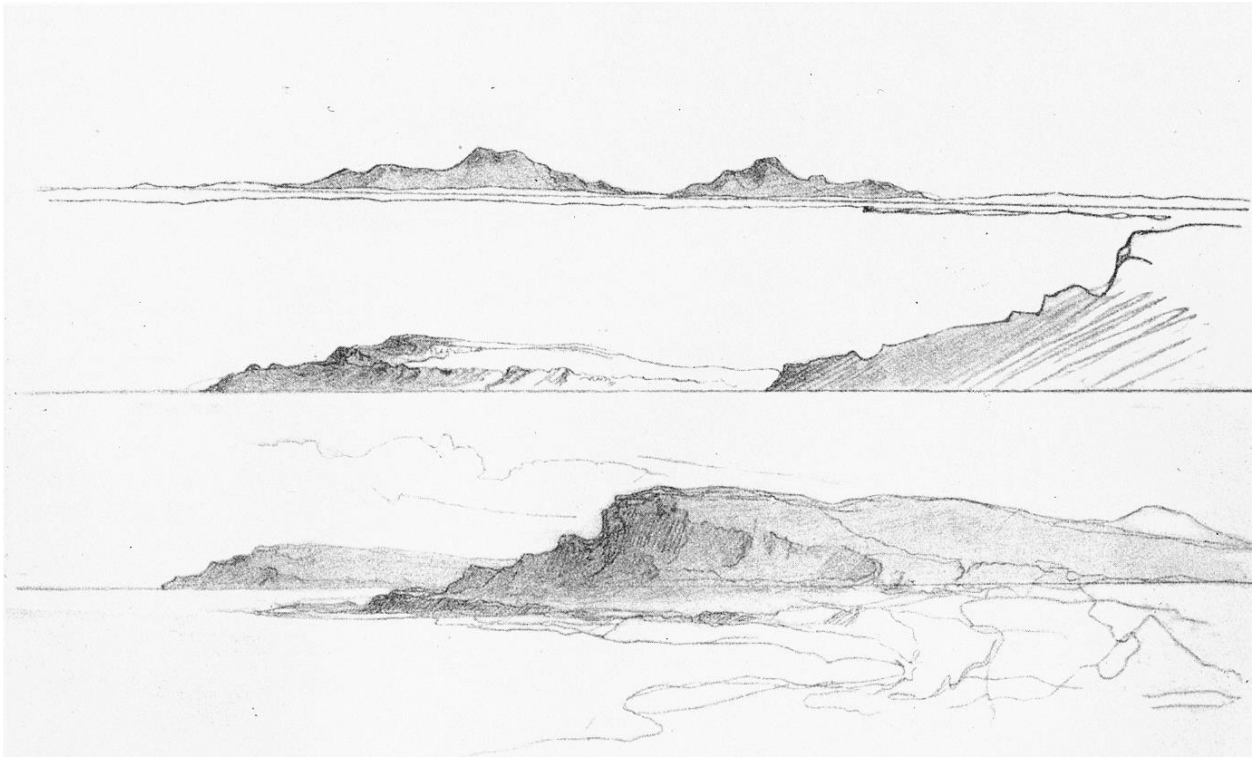
2.47. М. Сажин. Рештки Золотих воріт у Києві. 1846. Папір, акварель. 27,5×38,5. НМТШ, Київ.



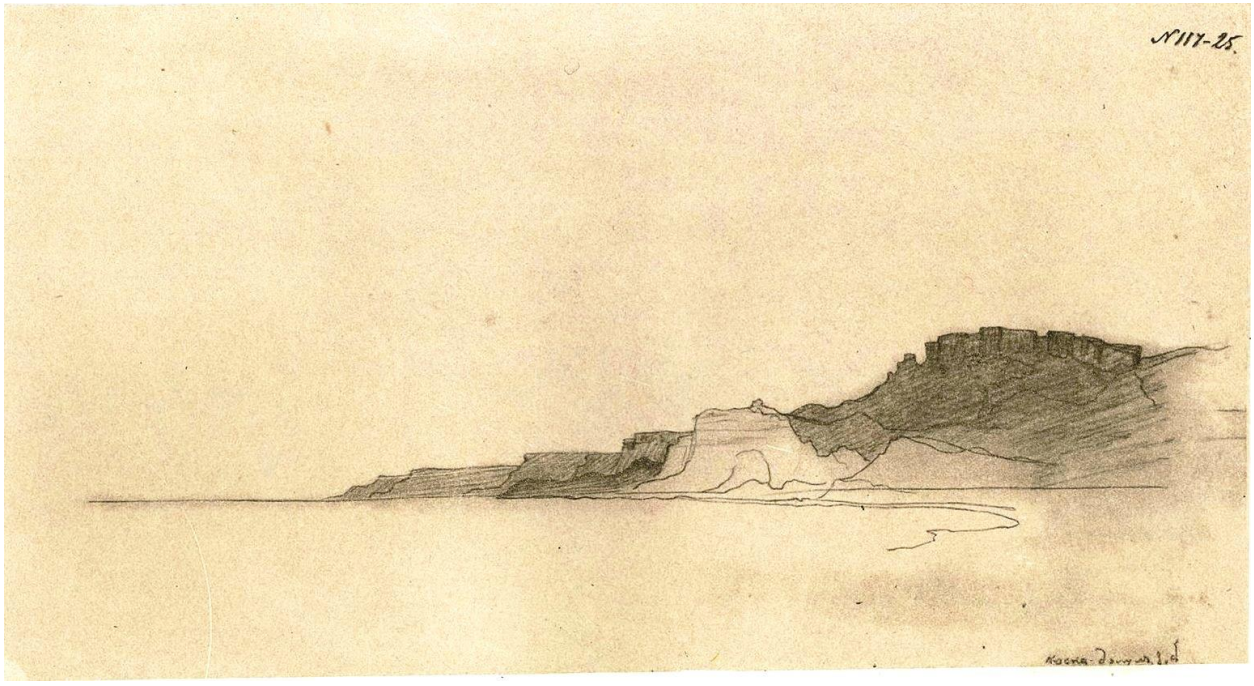
2.48. М. Сажин, Т. Шевченко. Університет Св. Володимира. 1846. Папір, акварель. Дніпропетровський художній музей.



3.49. Т. Шевченко. Олівцеві начерки гористих берегів Аральського моря. 1848-1849. Папір, олівець. 11,0×17,7. ІЛ ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.



3.50. Т. Шевченко. Олівцеві начерки гористих берегів Аральського моря. 1848-1849. Папір, олівець. 11,0×17,7. ІЛ ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.



3.51. Т. Шевченко. Каска-Джул. 1849. Папір, олівець. 15,8×29,1.
НМТШ, Київ.



3.52. Т. Шевченко. Барса-Кельмес. 1848. Папір, олівець. 15×23,3.
НМТШ, Київ.



3.53. Т. Шевченко. Острів Куг-Арал. 1848-1849. Папір, акварель. 13,9×22,9. НМТШ, Київ.



3.54. Т. Шевченко. Гористий берег острова Ніколая. 1848-1849. Папір, акварель. 15,6×29,1. НМТШ, Київ.



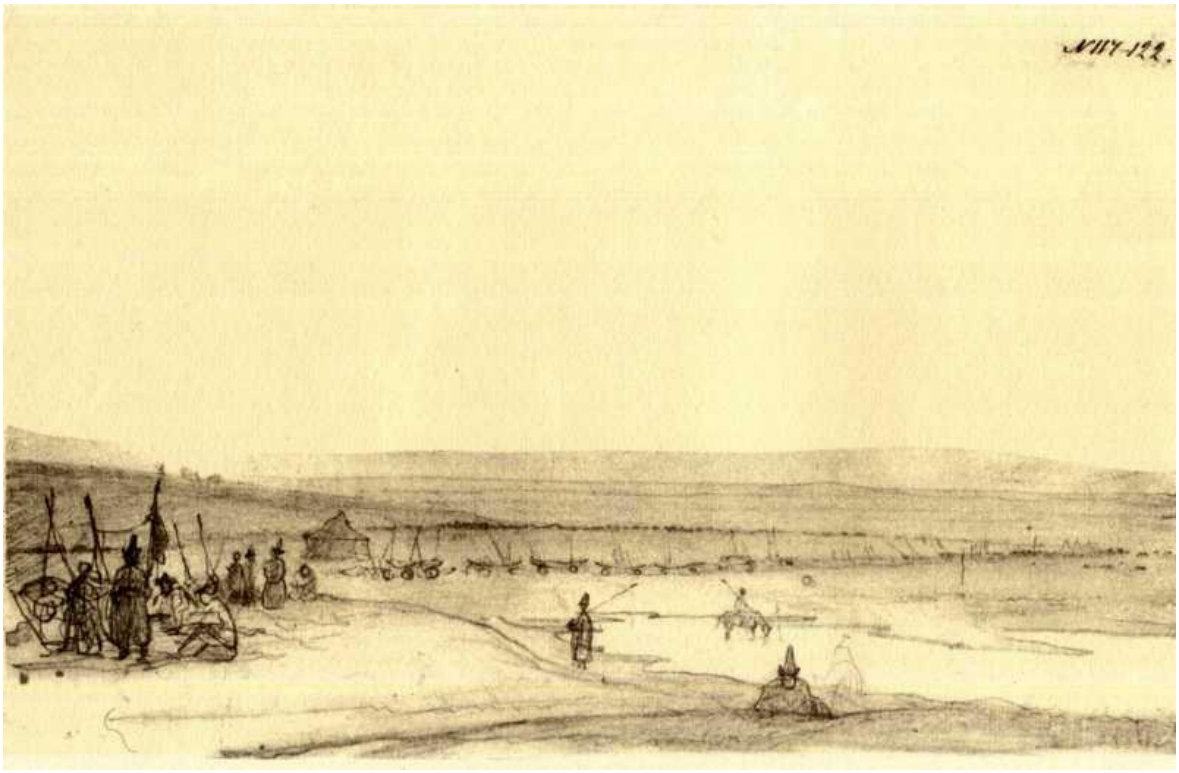
3.55. Т. Шевченко. Форт Кара-Бутак. 1848-1850. Папір, акварель. 20,4×29,5. НМТШ, Київ.



3.56. Т. Шевченко. Форт Кара-Бутак. 1848-1850. Папір, сепія. 13,3×22,8. НМТШ, Київ.



3.57. Т. Шевченко. Пожежа в степу. 1848. Папір, акварель. 21,4×29,6. НМТШ, Київ.



3.58. Т. Шевченко. Пожежа в степу. 1848. Папір, олівець. 14,8×23,2. НМТШ, Київ.



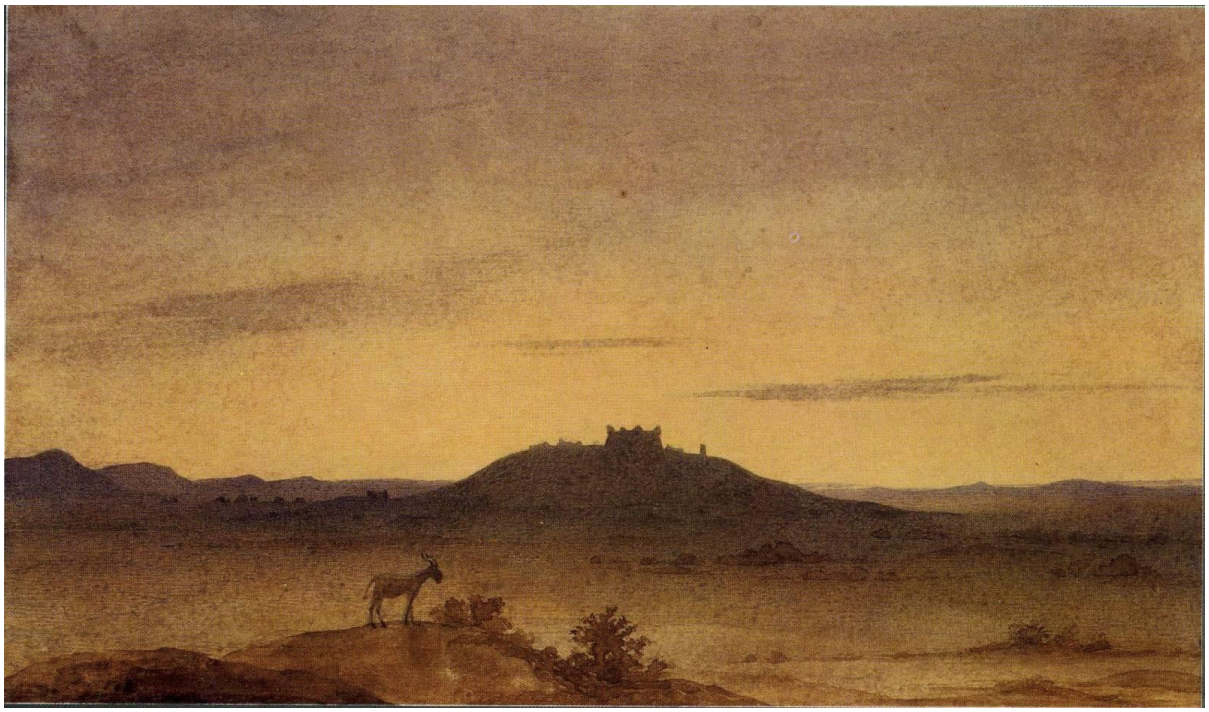
3.59. Т. Шевченко. Казахська стоянка на Кос-Аралі. 1848-1849. Папір, акварель. 13,7×22,7. НМТШ, Київ.



3.60. Т. Шевченко. Місячна ніч на Кос-Аралі. 1848-1849.
Папір, акварель. 15×29,2. НМТШ, Київ.



3.61. Т. Шевченко. Шхуни біля форту Кос-Арал. 1848-1849. Папір, акварель. 20,6×30. НМТШ, Київ.



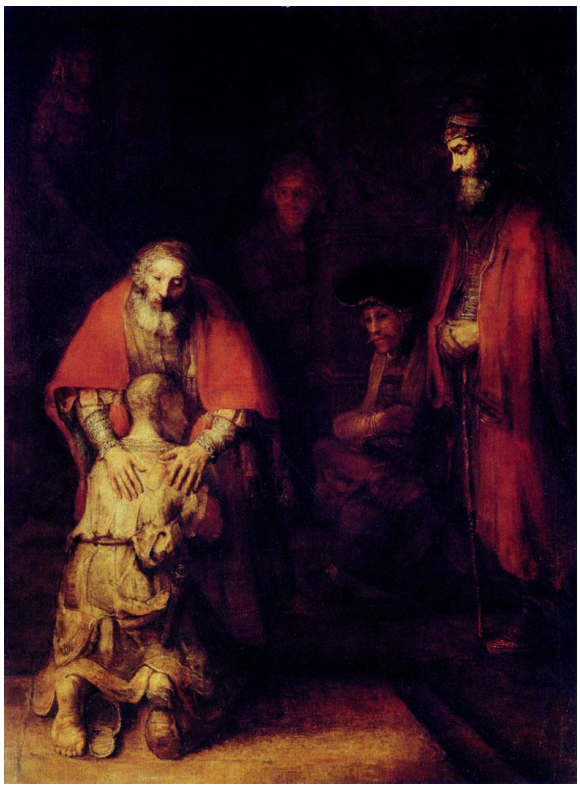
3.62. Т. Шевченко. Дустанова могила. 1848-1850. Папір, акварель. 13,5×22,7. НМТШ, Київ.



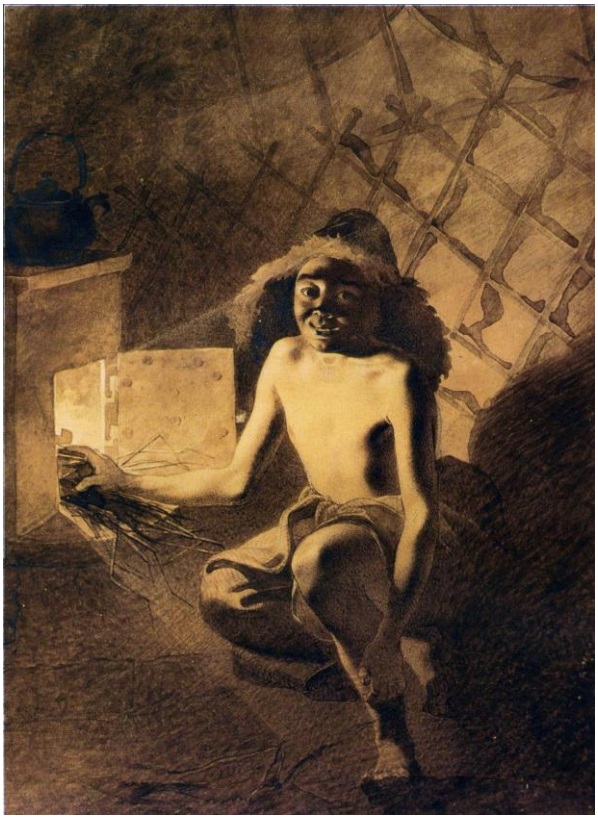
3.63. Т. Шевченко. Казахи біля вогню. 1848-1849. Папір, олівець, сепія. 23×17,6. НМТШ, Київ.



3.64. Рембрандт Харменс ван Рейн. Артаксеркс, Аман і Есфірь. 1660. Полотно, олія. 73×94. Державний музей образотворчих мистецтв ім. А. С. Пушкіна, Москва.



3.65. Рембрандт Харменс ван Рейн. Повернення блудного сина. 1663-1669. Полотно, олія. 260×203. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.



3.66. Т. Шевченко. Казахський хлопчик розпалює грубку. 1848-1849. Папір, сепія. 24,7×18.3. НМТШ, Київ.



3.67. Т. Шевченко. Казахський хлопчик дрімає біля грубки. 1848-1849. Папір, сепія. 23,3×18,1. НМТШ, Київ.



3.68. Т. Шевченко. О. Бутаков і О. Істомін під час зимівлі на Кос-Аралі. 1848-1849. Папір, сепія. 18×27,3. НМТШ, Київ.



3.69. Т. Шевченко. Т. Г. Шевченко малює товариша. 1848. Папір, сепія. 18,1×27,1. НМТШ, Київ.



3.70. Т. Шевченко. Портрет М. Ісаєва. 1850. Папір, акварель. 25,6×20,5. НМТШ, Київ.



3.71. Т. Шевченко. Портрет М. Соколовського. 1842. Папір, акварель. 25×21,9. НМТШ, Київ.



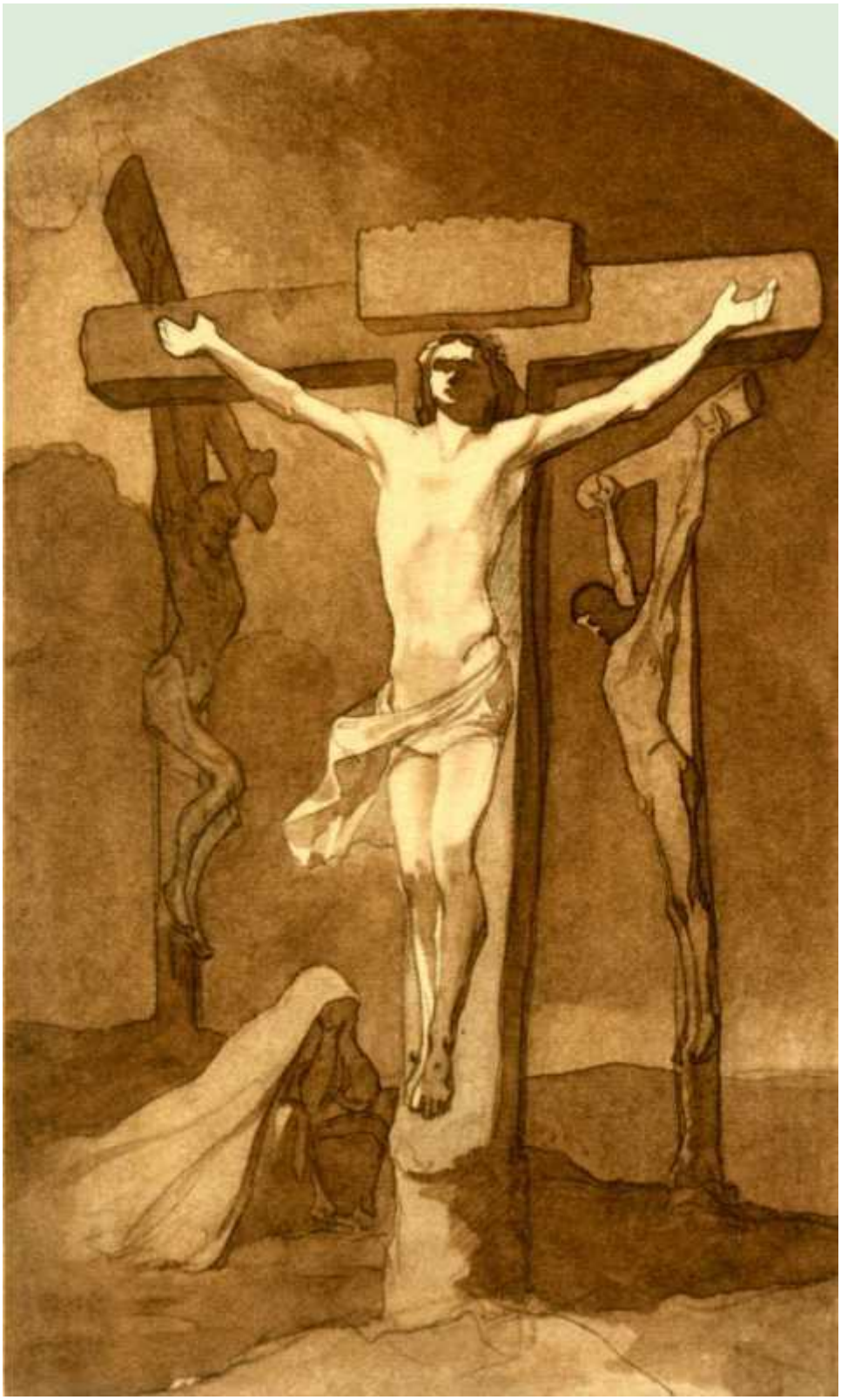
3.72. Т. Шевченко. Портрет невідомої. 1849-1850. Папір, акварель. 26,5×9,5. Нижньогородський державний художній музей, Нижній Новгород.



3.73. Т. Шевченко. Портрет О. Бларамберг. 1850. Папір, акварель. 27,9×22. НМТШ, Київ.



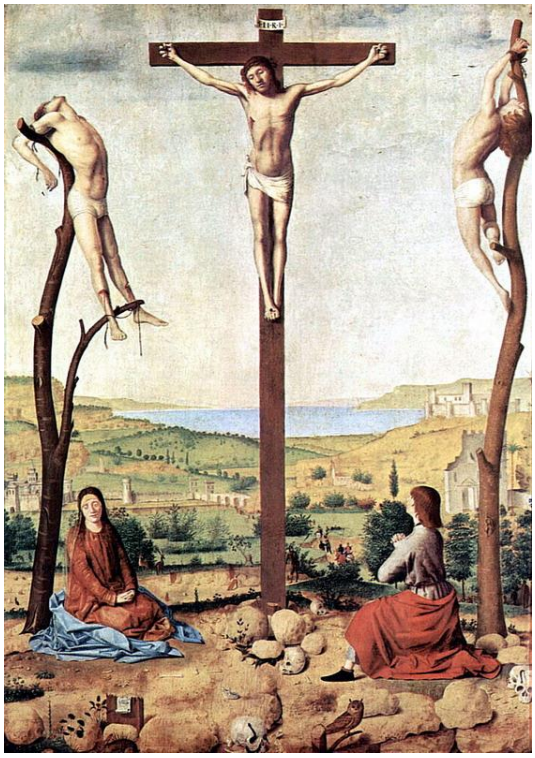
3.74. Т. Шевченко. Автопортрет. 1849. Папір, сепія. 16,2×13.
НМТШ, Київ.



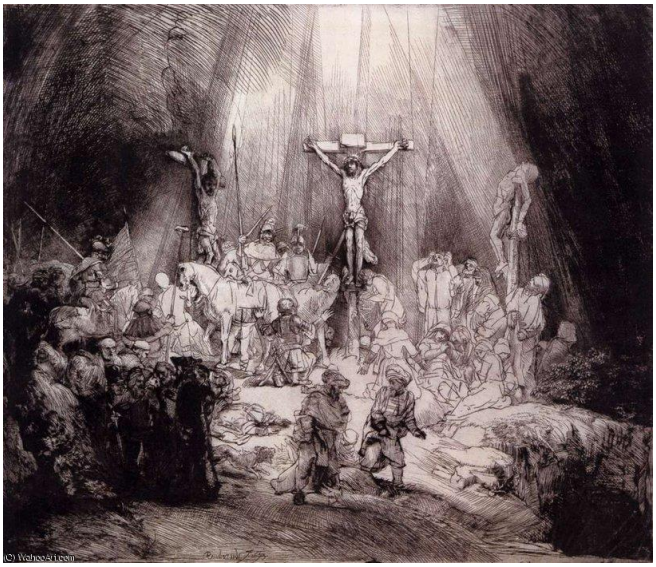
3.75. Т. Шевченко. Розп’яття. 1850. Папір, сепія. 19,6×11,8. НМТШ, Київ.



3.76. К. Брюллов. Розп’яття Христа (ескіз). 1838. Папір, сепія. 29×19. Державна Третьяковська галерея, Москва.



3.77. Антонелло да Мессіна. Розп’яття. 1475. Дерево, олія. 59,7×42,5. Королівський музей витончених мистецтв, Антверпен.



3.78. Рембрандт Харменс ван Рейн. Три хрести. 1653. Офорт. 38,5×45. Рейксмузеум, Амстердам.



3.79. Т. Шевченко. Хмари над берегом Аральського моря. 1848–1849. Папір, олівець. 11,0×17,7. ІЛ ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.



3.80. Т. Шевченко. Акмиш-Тау. 1851. Папір, акварель. 16,8×29,3. НМТШ, Київ.



3.81. Т. Шевченко. Крутий берег Аральського моря. 1848-1849. Папір, акварель. 16×28,5. НМТШ, Київ.



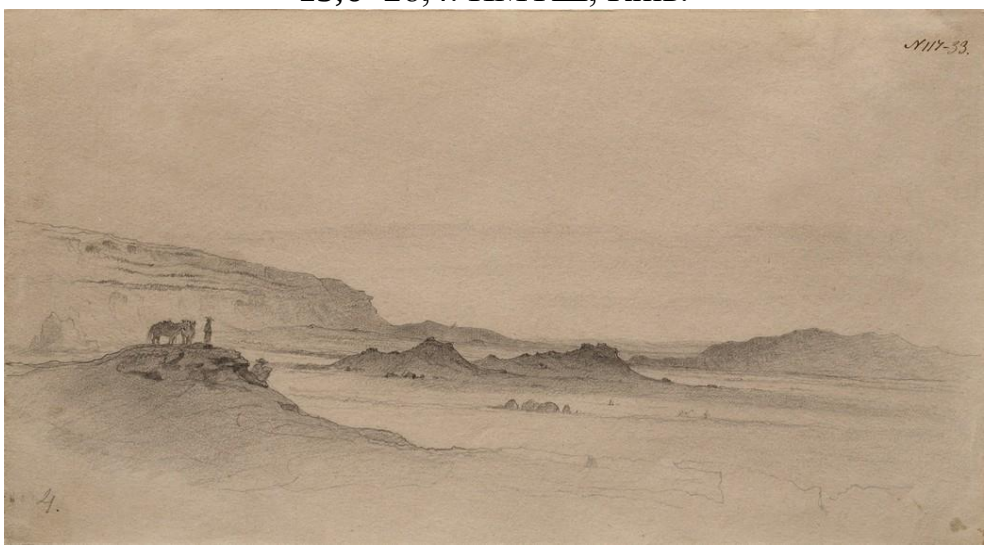
3.82. Т. Шевченко. Туркменські аби в Кара-Тау. 1851-1857. Папір, акварель. 16×29,1. НМТШ, Київ.



3.83. Т. Шевченко. Далісмен Мула Аульє. 1851. Папір, акварель. 17,5×22,2. НМТШ, Київ.



3.84. Т. Шевченко. Вид на Кара-Тау з долини Апазир. 1851. Папір, акварель. 15,6×28,4. НМТШ, Київ.



3.85. Т. Шевченко. Долина Апазир. 1851. Папір, олівець. 16,6×29,4. НМТШ, Київ.



3.86. Т. Шевченко. Відроги Кара-Тау. 1851. Папір, олівець. 16,4×29,1. НМТШ, Київ.



3.87. Т. Шевченко. Гора Кулаат. 1851–1857. Папір, акварель. 12,8×31,9. НМТШ, Київ.



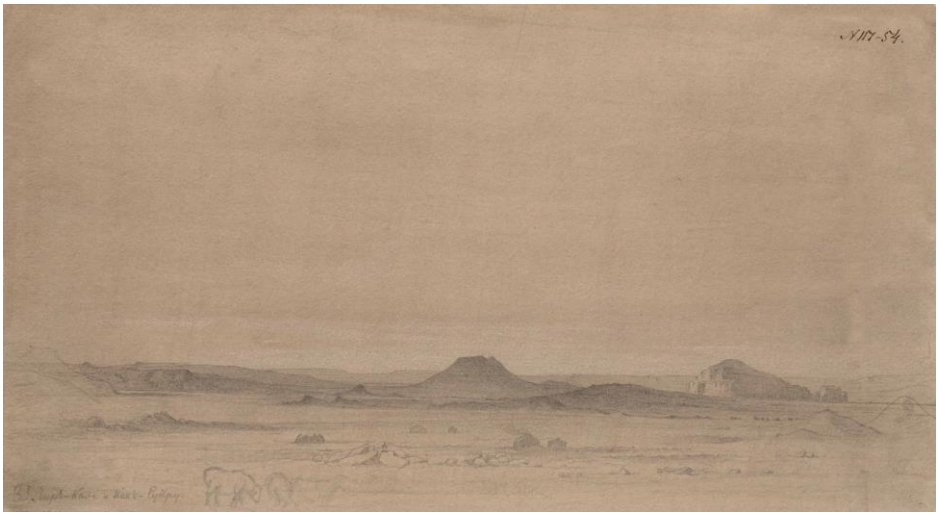
3.88. Т. Шевченко. Гора Кулаат. 1851. Папір, олівець. 18×32. НМТШ, Київ.



3.89. Т. Шевченко. Місячна ніч серед гір. 1851-1857. Папір, акварель. 13,8×31,8. НМТШ, Київ.



3.90. Т. Шевченко. Чикрала-Тау. 1851-1857. Папір, акварель. 12,9×32,2. НМТШ, Київ.



3.91. Т. Шевченко. Чикрала-Тау і Кок-Суйру. 1851. Папір, олівець. 16,3×29,8. НМТШ, Київ.



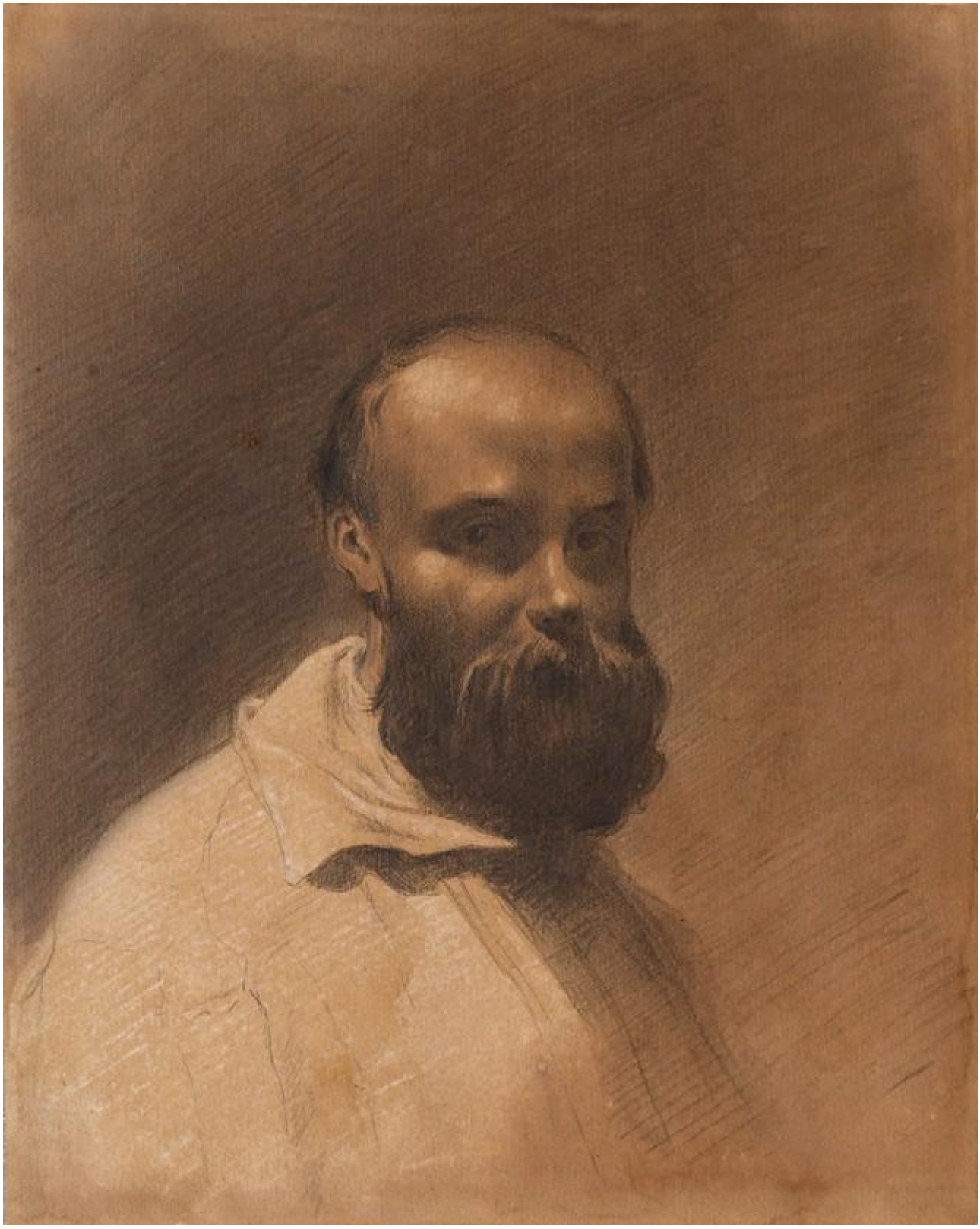
3.92. Т. Шевченко. Мангишлацький сад. 1851-1852. Папір, олівець, сепія, туш, перо. 16,4×29,4. НМТШ, Київ.



3.93. Т. Шевченко. Мангишлацький сад. 1851-1852. Папір, сепія, білило. 14,4×23,6. НМТШ, Київ.



3.94. Т. Шевченко. Чигирин з Суботівського шляху. 1845. Папір, акварель. 17,5×26,9. ІЛ ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.



3.95. Т. Шевченко. Автопортрет. 1851. Папір, італійський та білий олівці. 22,1×17,7. НМТШ, Київ.



3.96. Т. Шевченко. Портрет В. Воронцова. 1852. Папір, сепія. НМТШ, Київ.



3. 97. Т. Шевченко. Портрет офіцера. 1854. Папір, сепія. 20,6×16,3. НМТШ, Київ.



3.98. Т. Шевченко. Портрет А. Ускової з шаллю. 1853-1854. Папір, сепія. 26,9×19,2. НМТШ, Київ.



3.99. Т. Шевченко. Портрет А. Ускової з донькою. 1853-1854. Папір, сепія. 27,6×21,2. НМТШ, Київ.



3.100. Т. Шевченко. Декоративні рослини. 1854. Папір, олівець. 30,3×12. НМТШ, Київ.



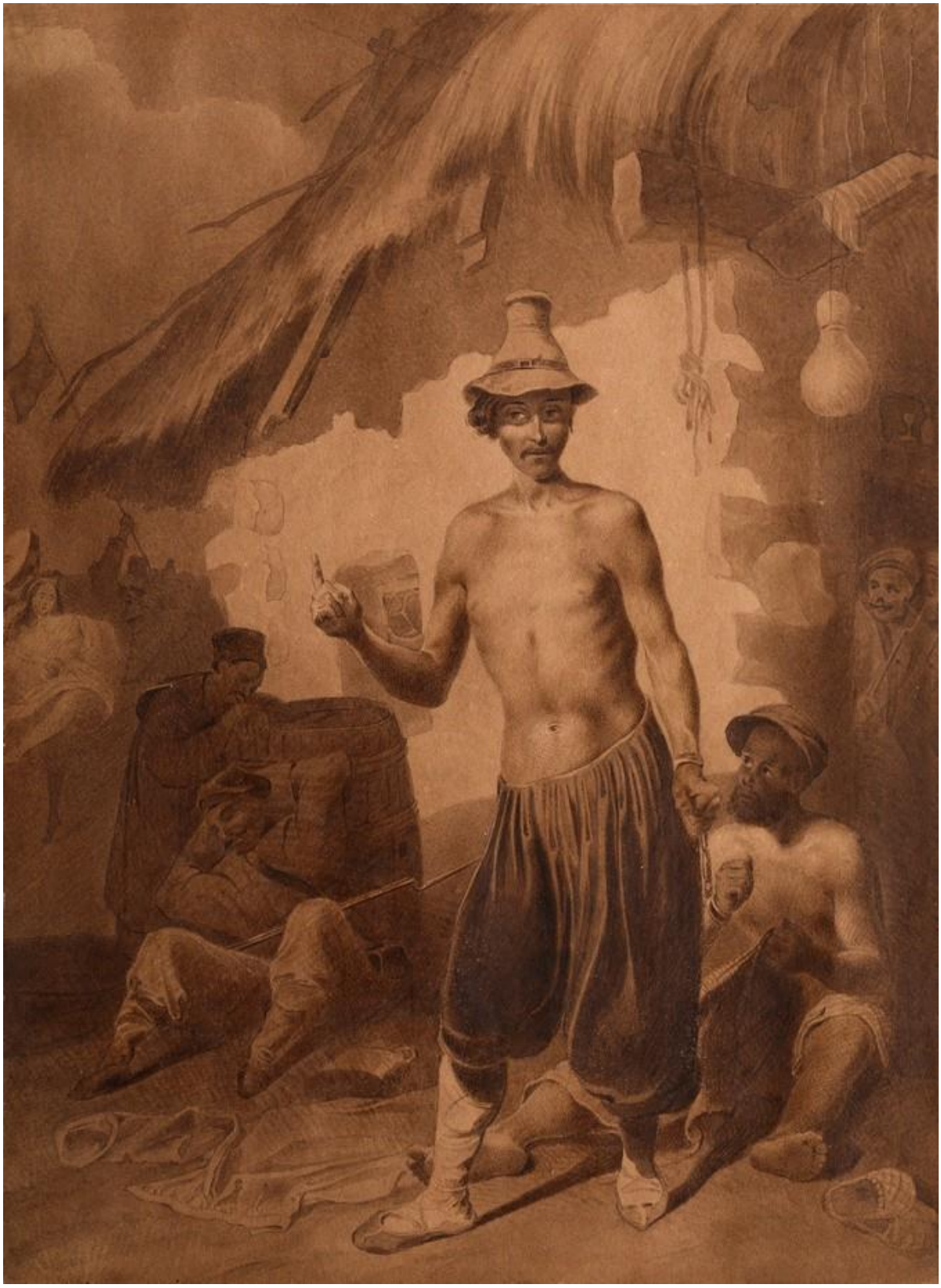
3.101. Т. Шевченко. Портрет К. Бажанової. 1854. Папір, італійський олівець. 27,5×17,8. НМТШ, Київ.



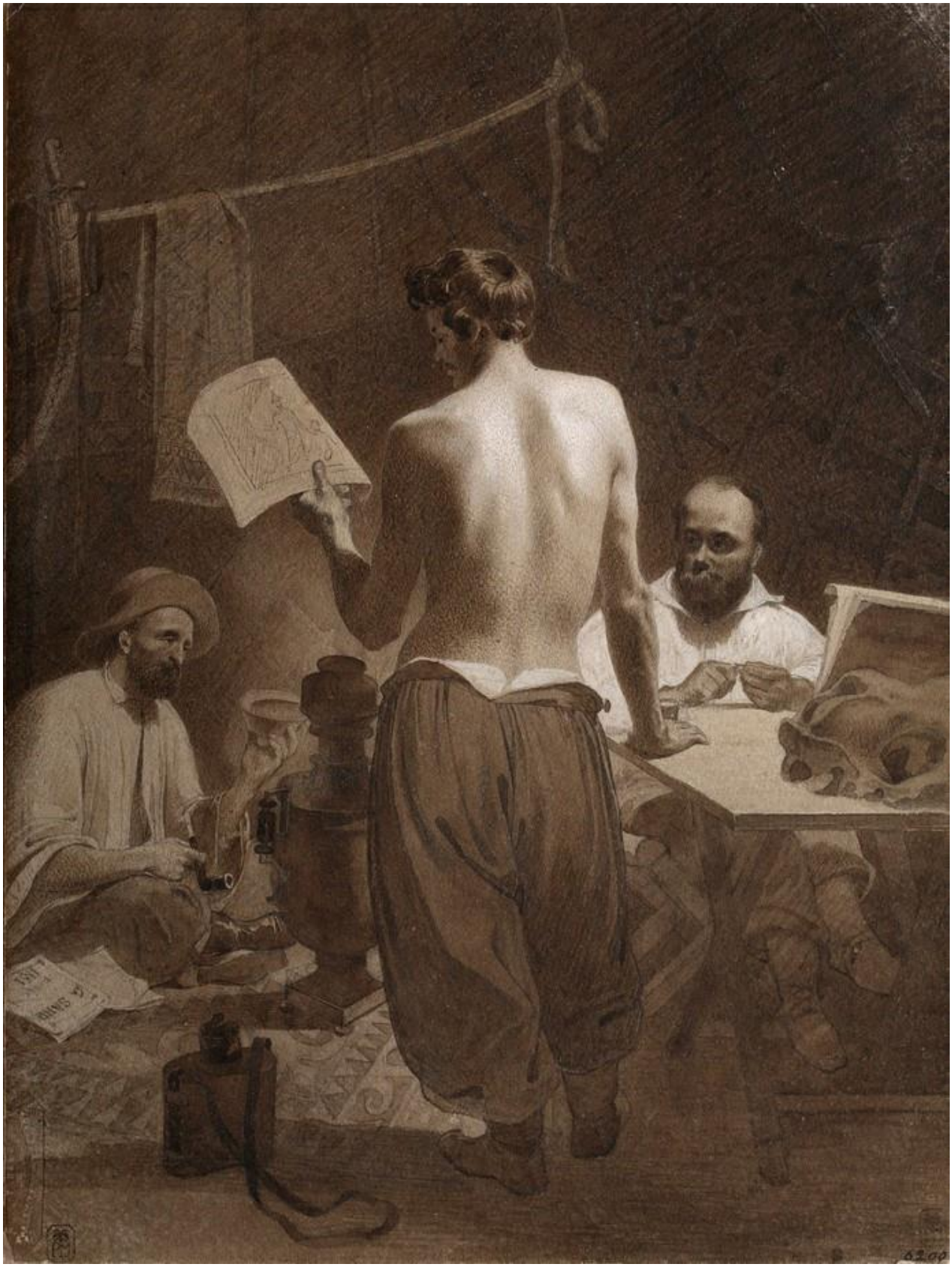
3.102. Т. Шевченко. Тріо. 1851. Папір, сепія. 18,3×25,4. НМТШ, Київ.



3.103. Невідомий художник. Козак Мамай. XIX ст. Полотно, олія. 113×104. НХМУ, Київ.



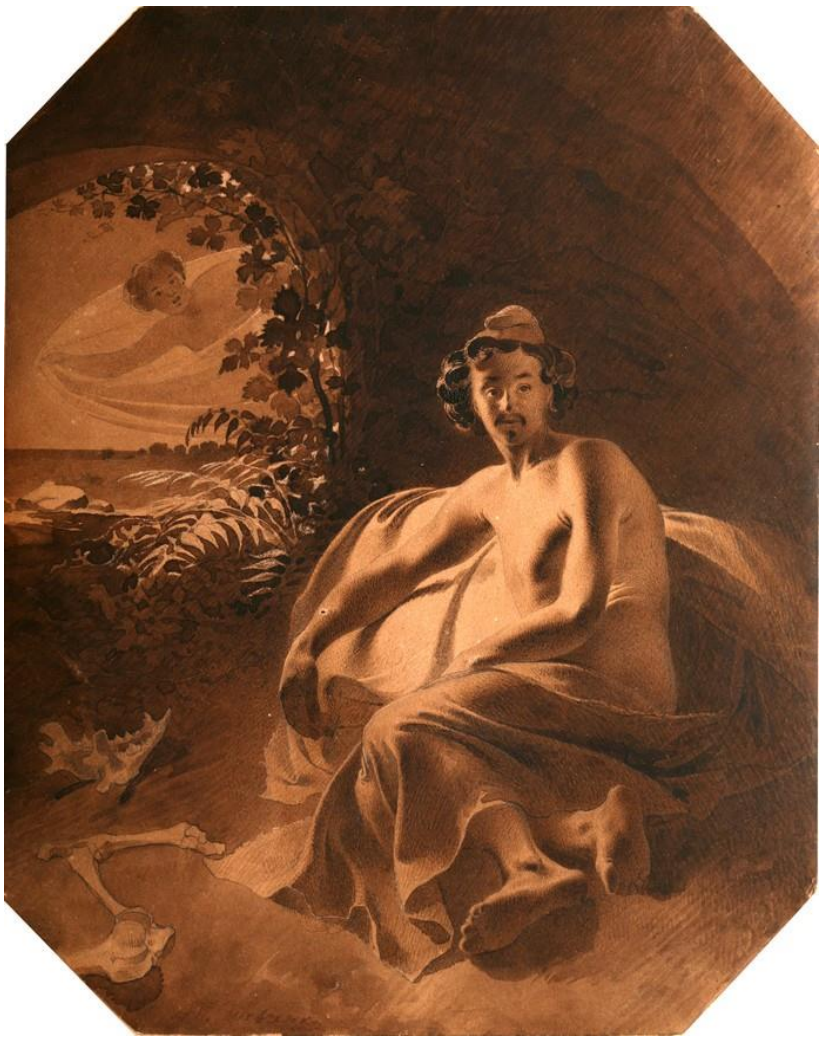
3.104. Т. Шевченко. Циган. 1851. Папір, сепія. 24,3×17,9. НМТШ, Київ.



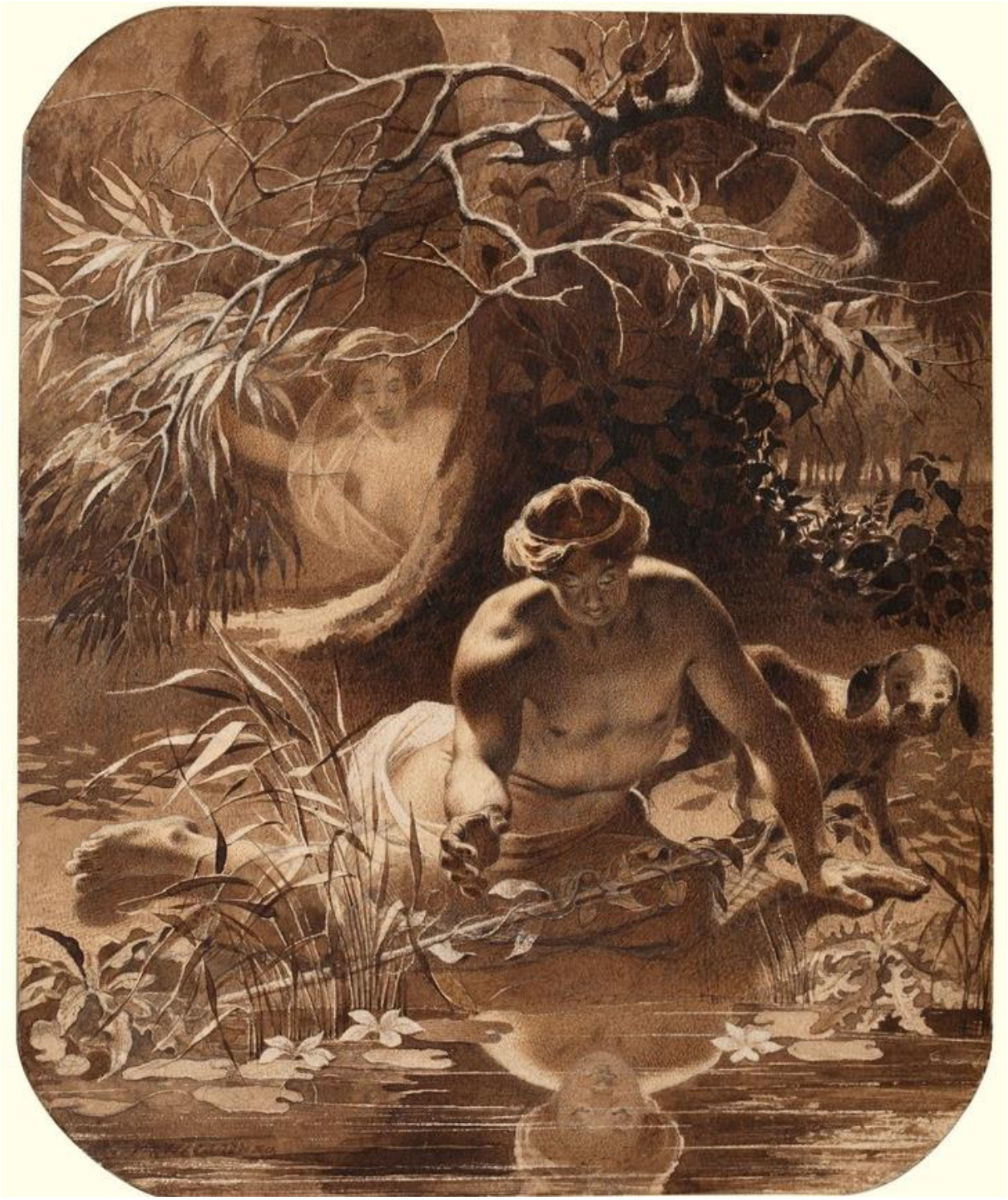
3.105. Т. Шевченко. Т. Г. Шевченко серед товаришів. 1851. Папір, сепія. 26×19,3. НМТШ, Київ.



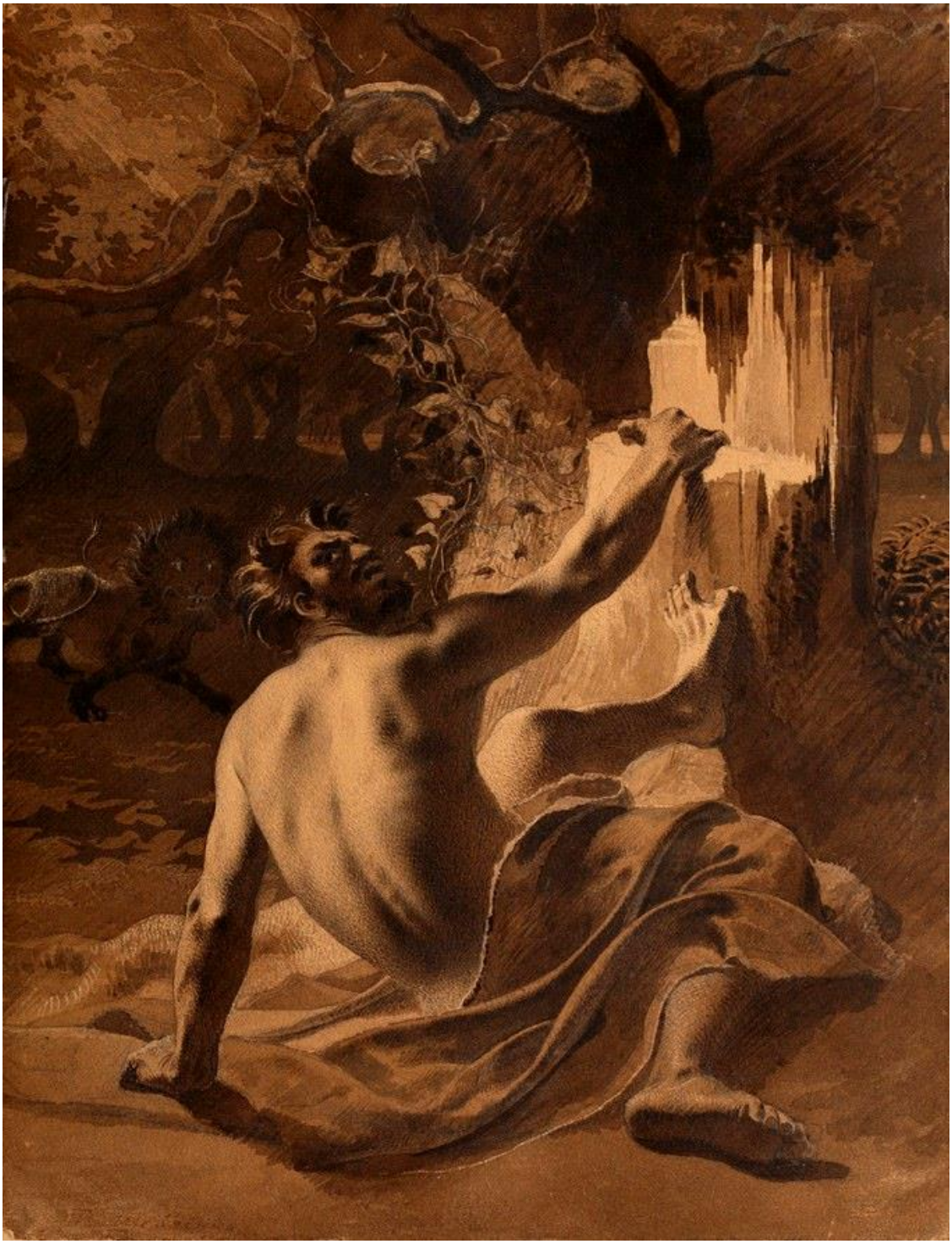
3.106. Т. Шевченко. Казарма (фотогравюра). 1856-1857. Папір, сепія. НМТШ, Київ.



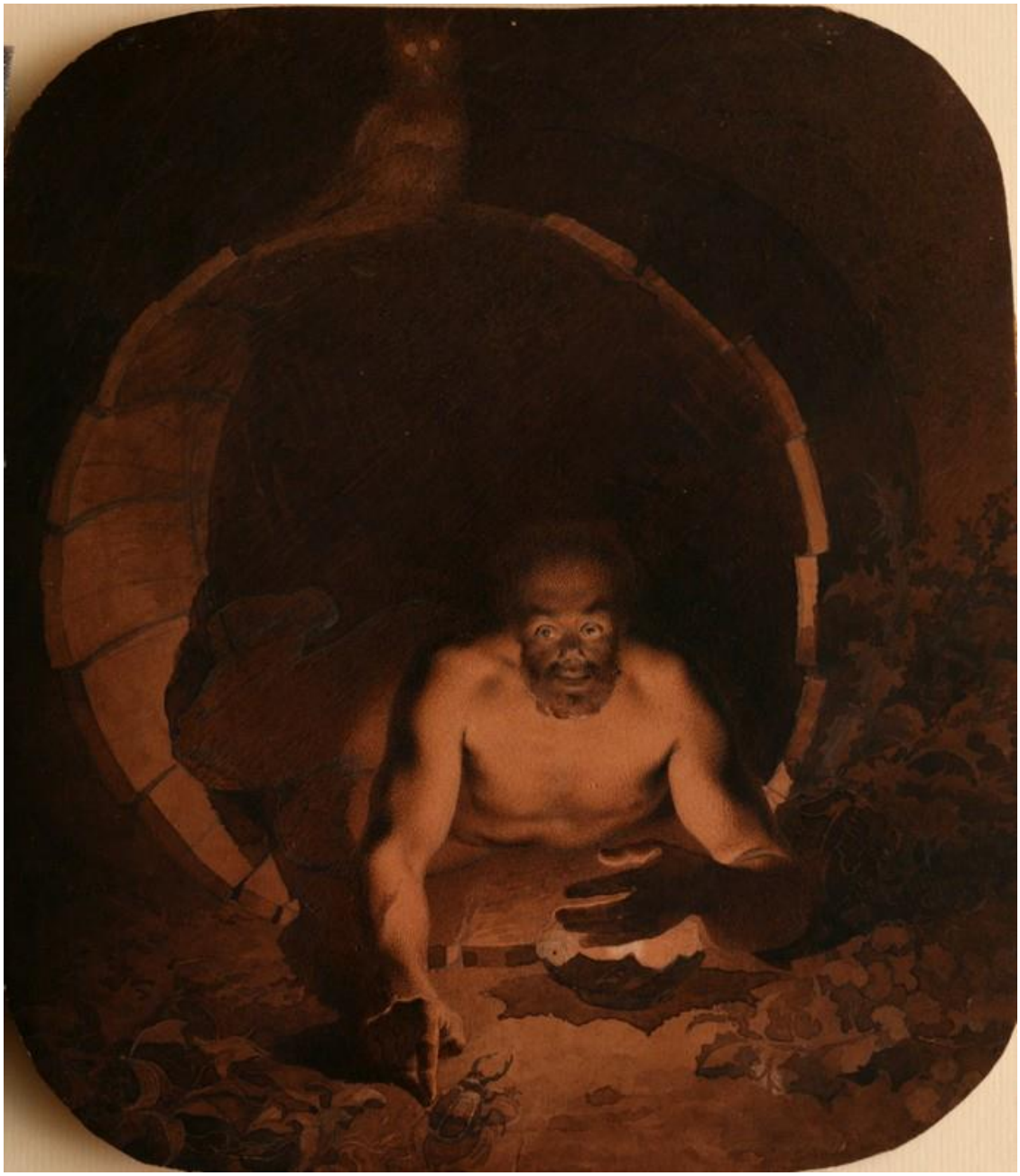
3.107. Т. Шевченко. Телемах на острові Каліпсо. 1856. Папір, сепія. 25,3×20,5. НМТШ, Київ.



3.108. Т. Шевченко. Нарцис та німфа Ехо. 1856. Папір, сепія. 25,7×21,2. НМТШ, Київ.



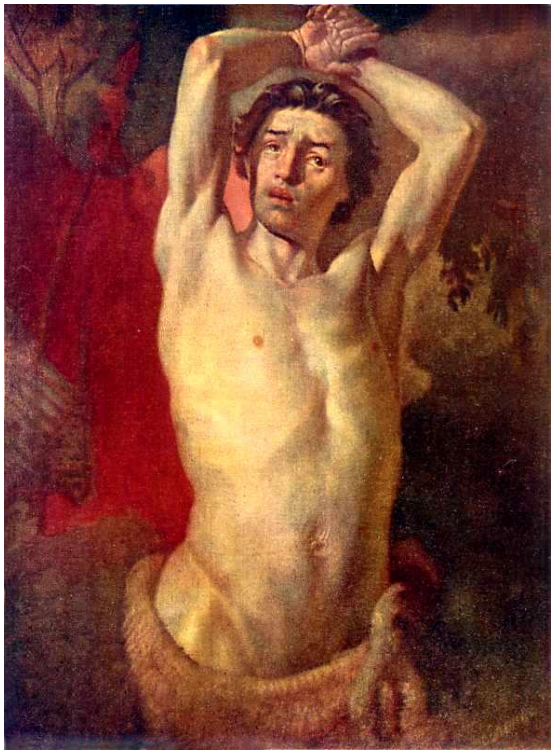
3.109. Т. Шевченко. Мілон Кротонський. 1856. Папір, сепія. 27×20,7. НМТШ, Київ.



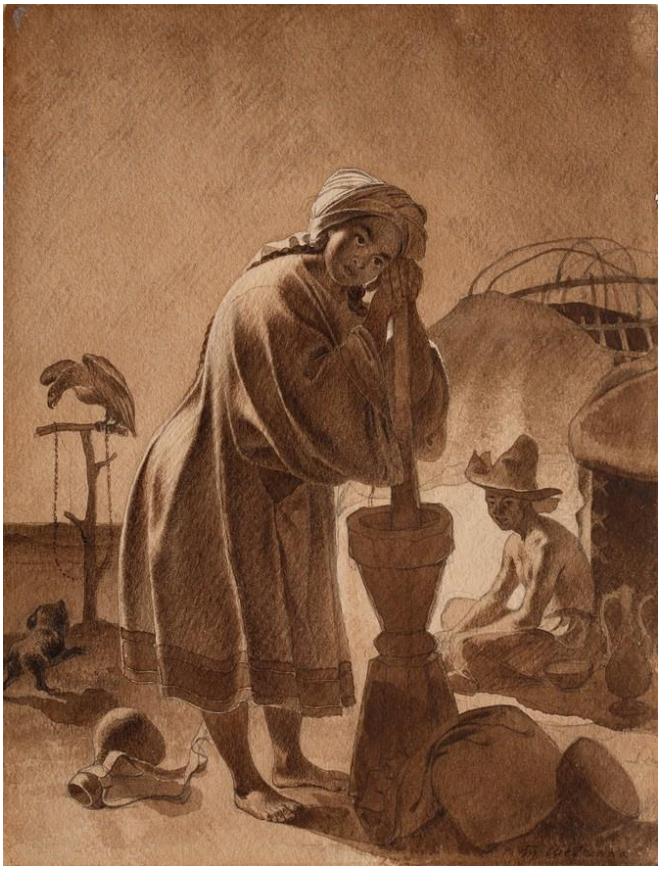
З.110. Т. Шевченко. Діоген. 1856. Папір, сепія, бістр. 23,1×20,3. НМТШ, Київ.



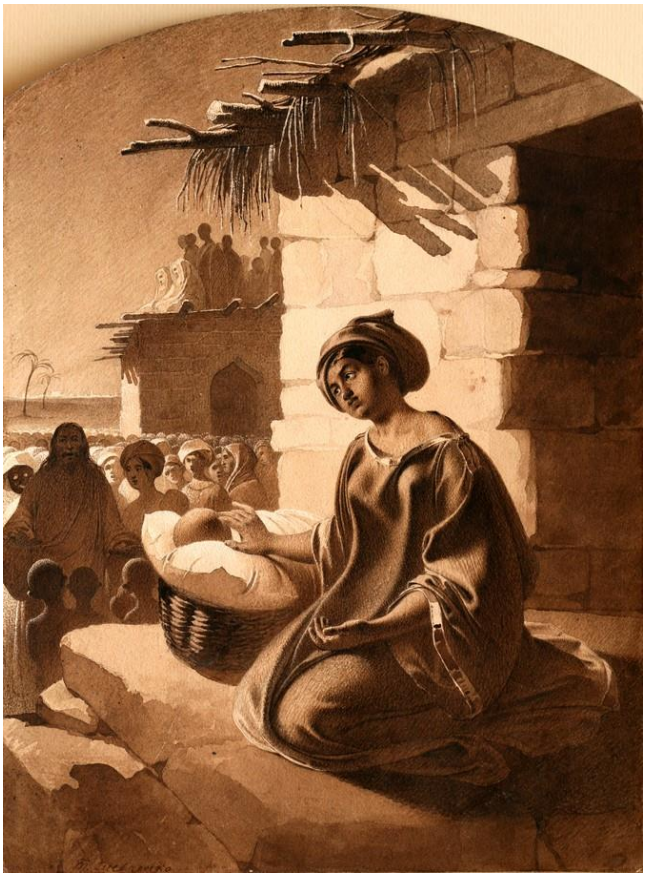
3.111. Т. Шевченко. Св. Себастіян. 1856. Папір, сепія, білило. 25,4×21,5. НМТШ, Київ.



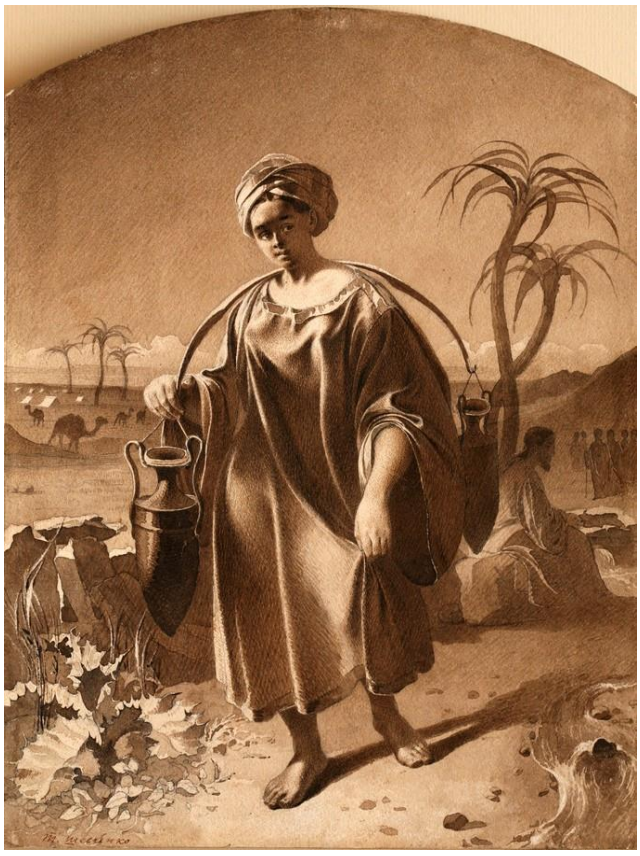
3.112. Т. Шевченко. Натурник в позі Марсія. 1840-1841. Полотно, олія. 72×54,2. Державний Російський музей, Санкт-Петербург.



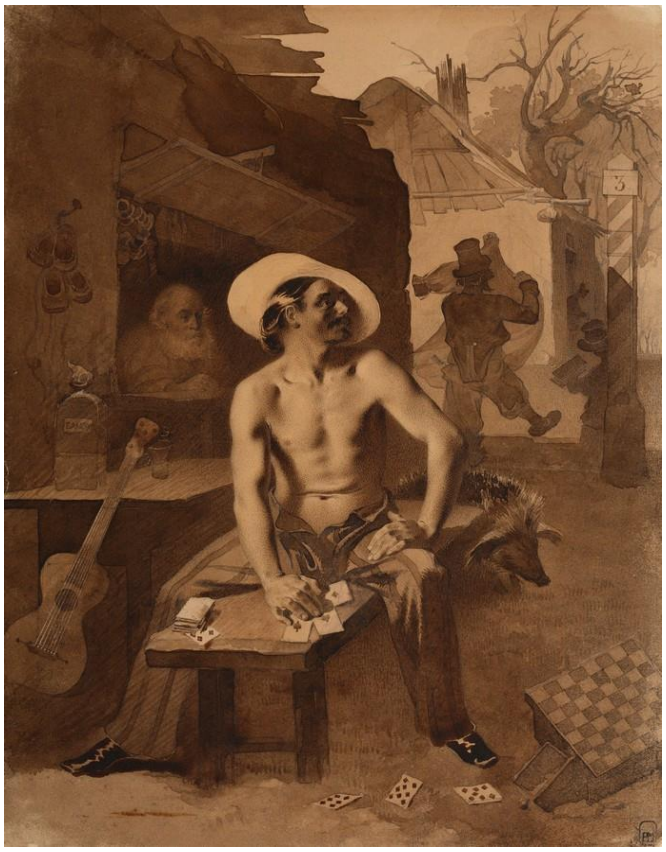
3.113. Т. Шевченко. Казашка. 1856-1857. Папір, сепія. 28,2×21,7. НМТШ, Київ.



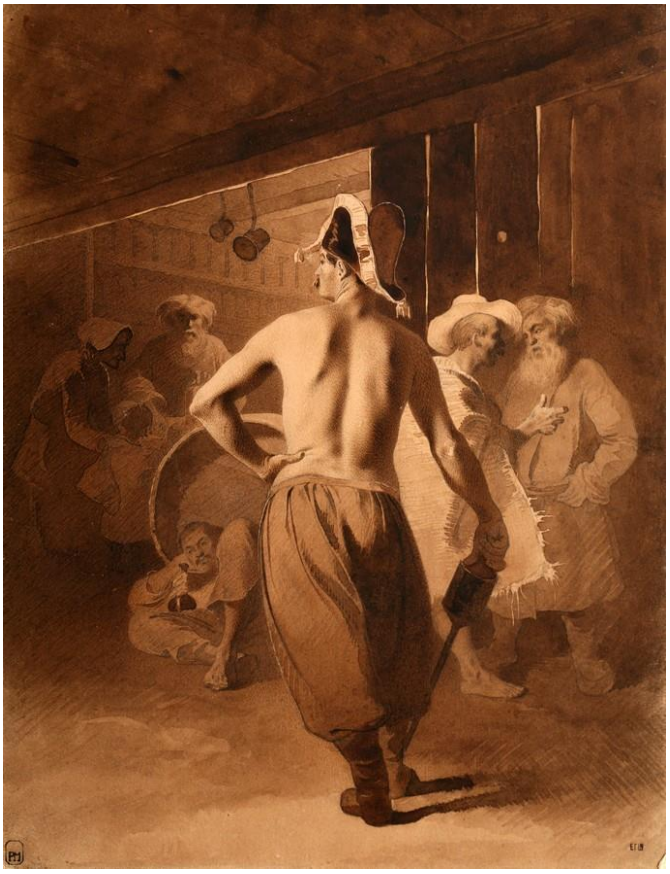
3.114. Т. Шевченко. Благословення дітей. 1856-1857. Папір, сепія. 28,8×21,7. НМТШ, Київ.



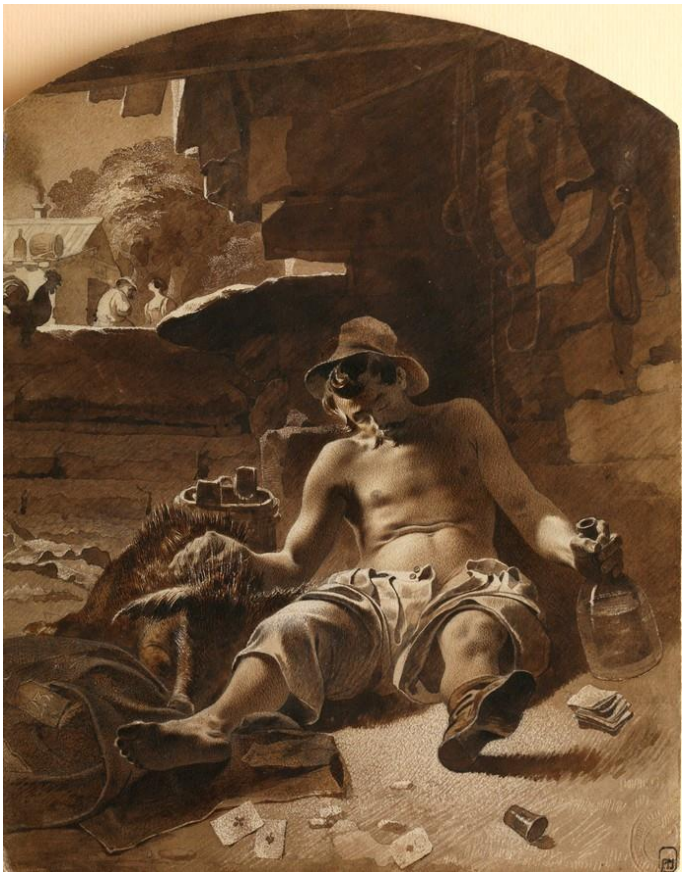
3.115. Т. Шевченко. Самарянка. 1856-1857. Папір, сепія. 28,9×21,6. НМТШ, Київ.



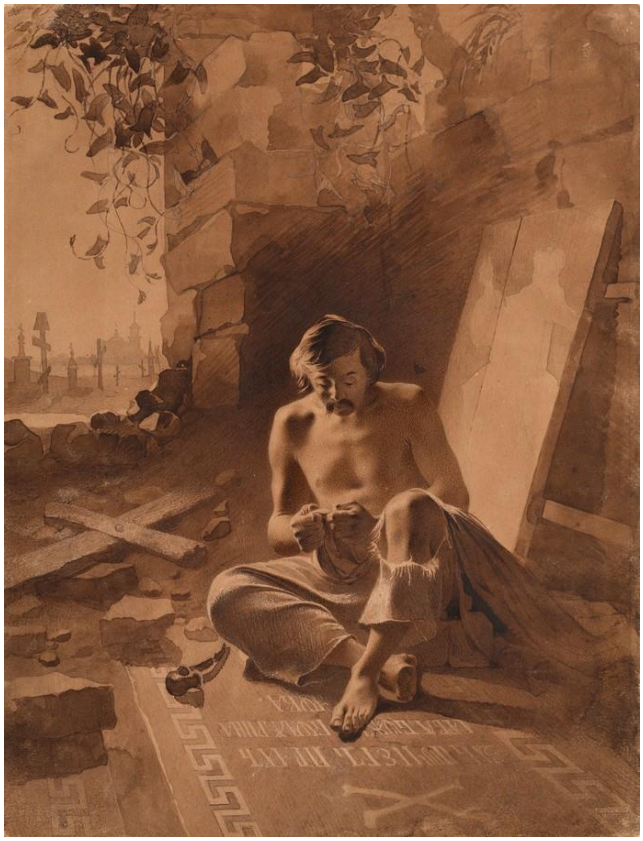
3.116. Т. Шевченко. Програвся в карти. 1856-1857. Папір, сепія. 27,8×21,6. НМТШ, Київ.



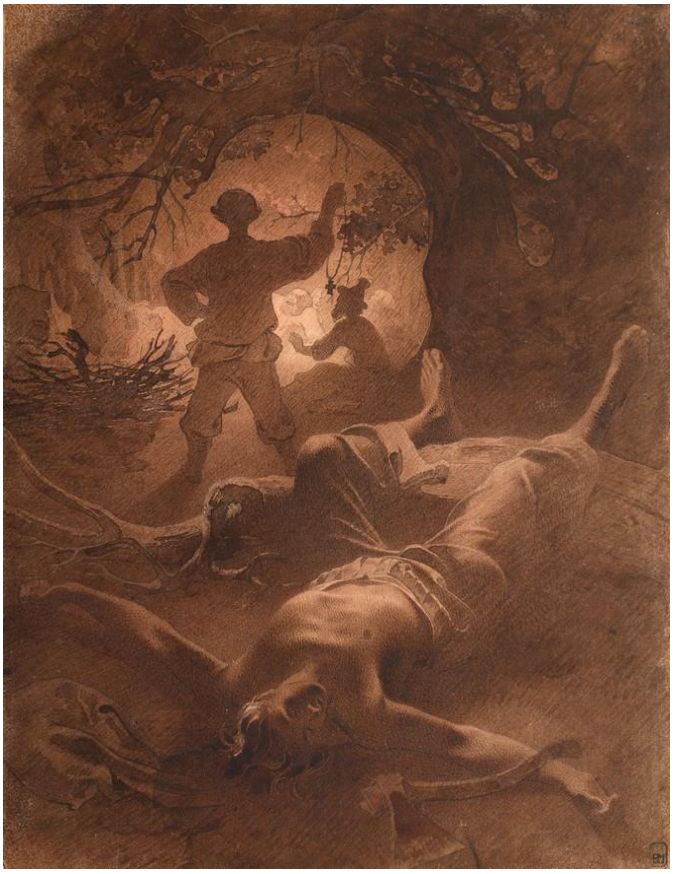
3.117. Т. Шевченко. У шинку. 1856-1857. Папір, сепія. 27,8×21,8. НМТШ, Київ.



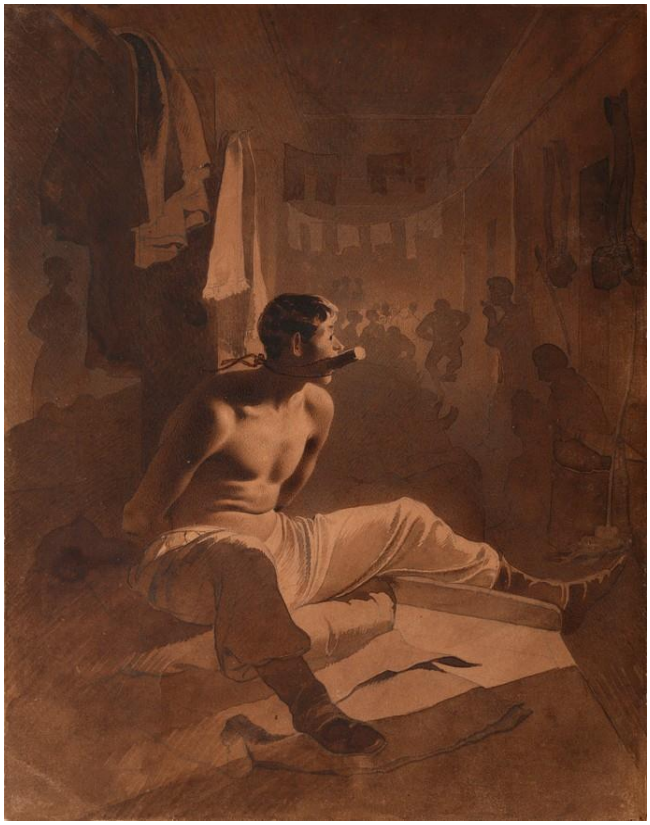
3.118. Т. Шевченко. У хліву. 1856-1857. Папір, сепія. 28,2×21,6. НМТШ, Київ.



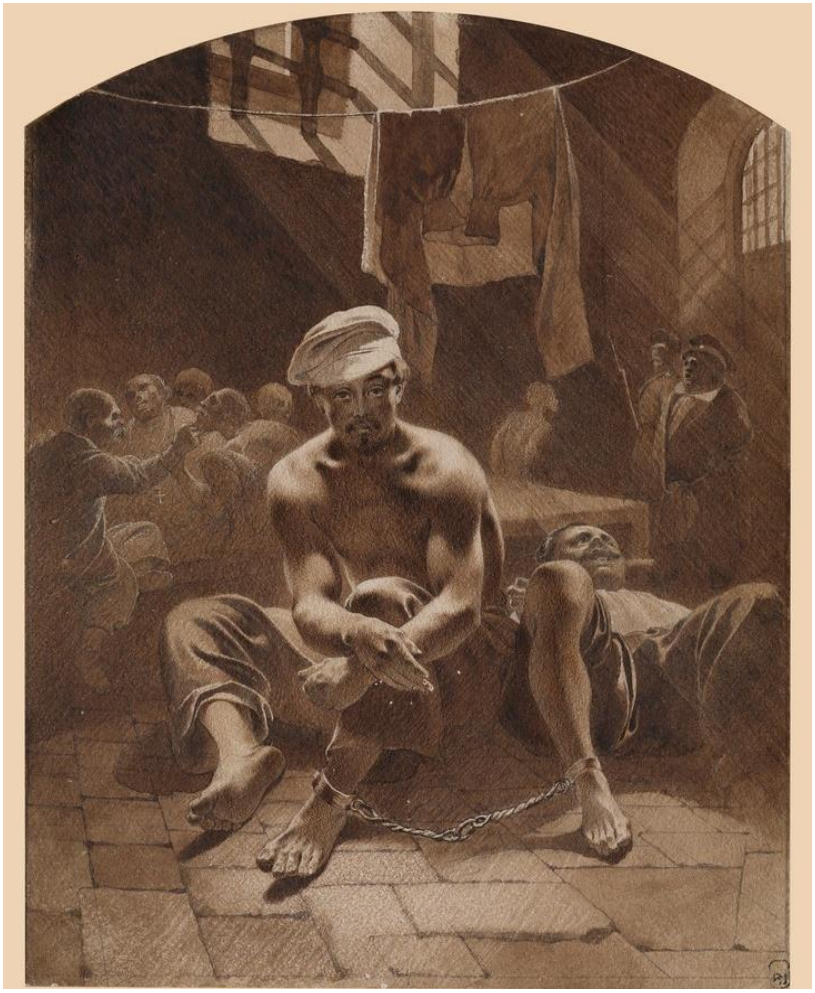
3.119. Т. Шевченко. На кладовищі. 1856-1857. Папір, сепія. 28,2×21,6. НМТШ, Київ.



3.120. Т. Шевченко. Серед розбійників. 1856-1857. Папір, сепія. 28,3×21,7. НМТШ, Київ.



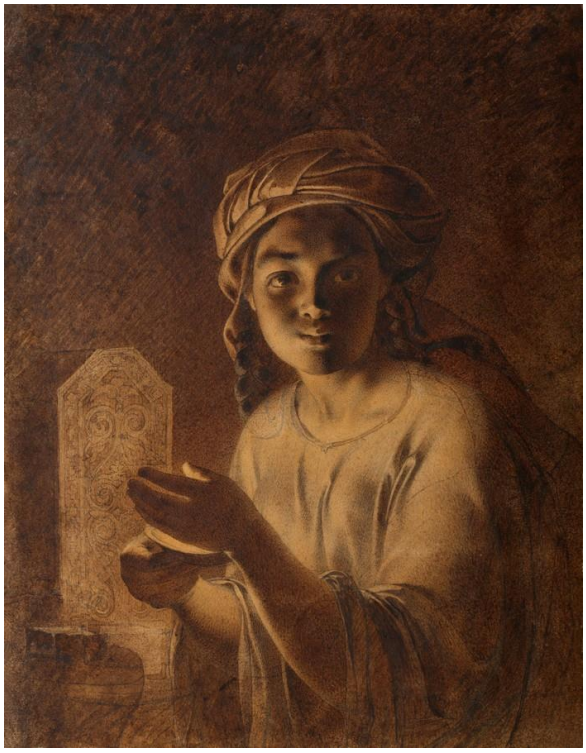
3.121. Т. Шевченко. Кара колодкою. 1856-1857. Папір, сепія. 28,2×21,7. НМТШ, Київ.



3.122. Т. Шевченко. В казематі. 1856-1857. Папір, сепія. 28,2×21,6. НМТШ, Київ.



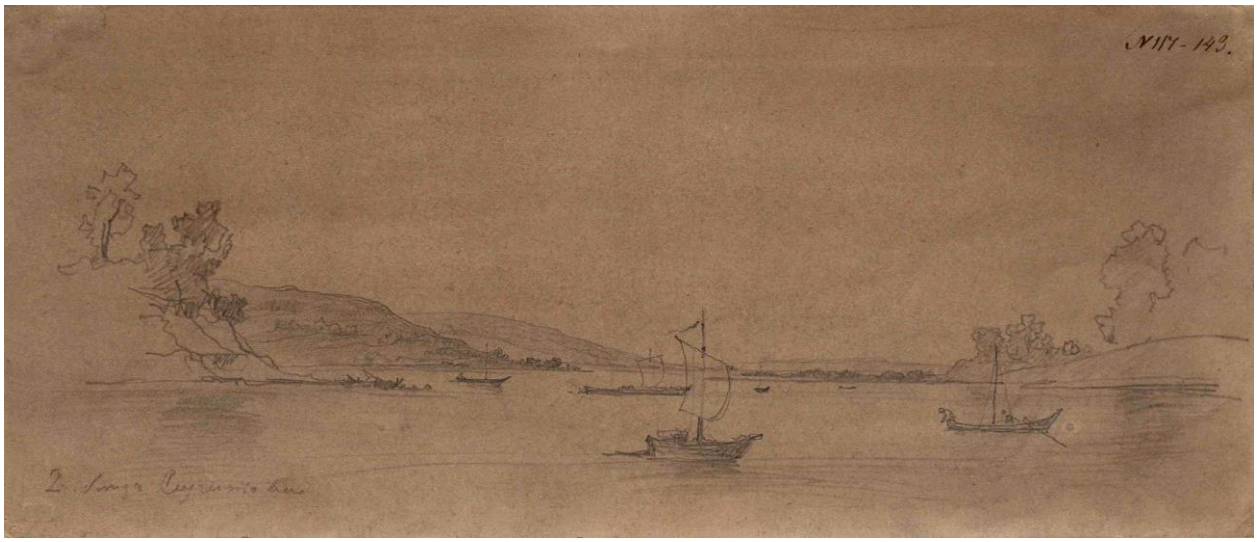
3.123. Рембрандт Харменс ван Рейн. Пейзаж з грозою. 1639. Полотно, олія. 51×71. Музей герцога Антона Ульріха, Брауншвейг.



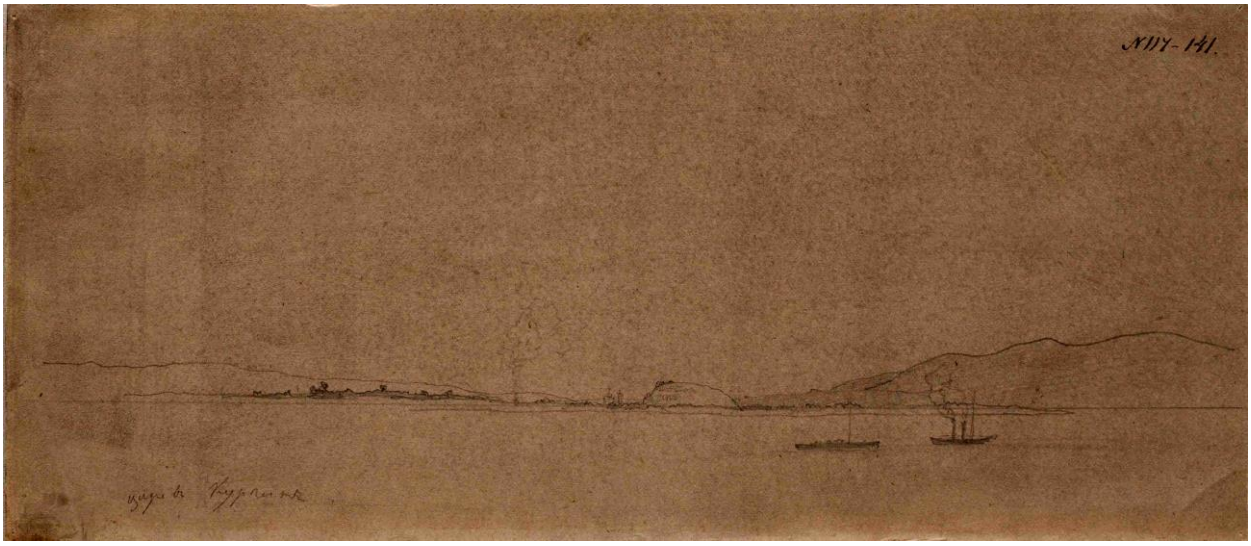
3.124. Т. Шевченко. Казашка Катя. 1856-1857. Папір, сепія. 27,6×21,5. НМТШ, Київ.



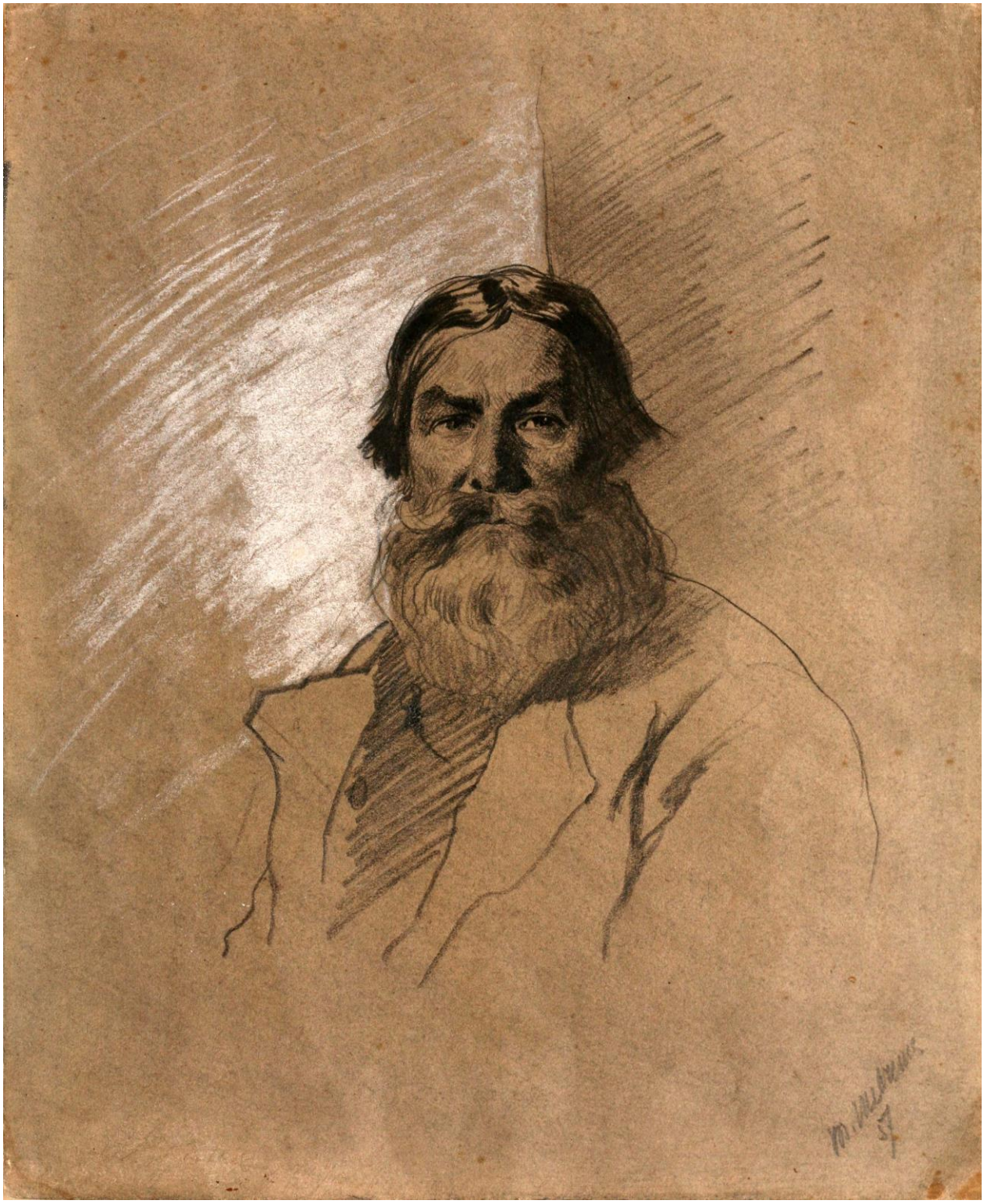
3. 125. Т. Шевченко. Портрет Л. Алексєєва. 1856-1857. Папір, сепія. 17,9×14. НМТШ, Київ.



4.126. Т. Шевченко. Поблизу Саратова. 1857. Папір, олівець. 12,3×28,5. НМТШ, Київ.



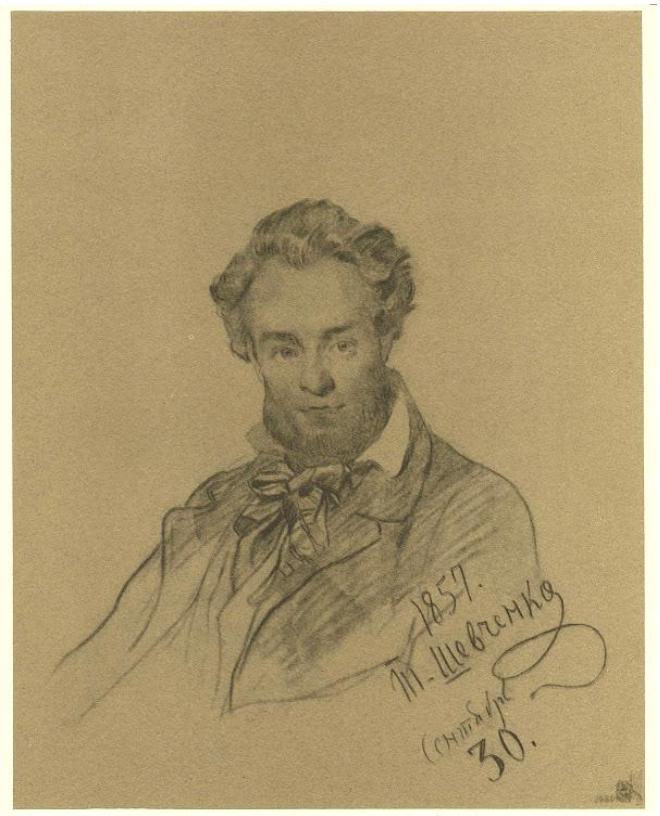
4.127. Т. Шевченко. Царів курган. 1857. Папір, олівець. 11,7×27,3. НМТШ, Київ.



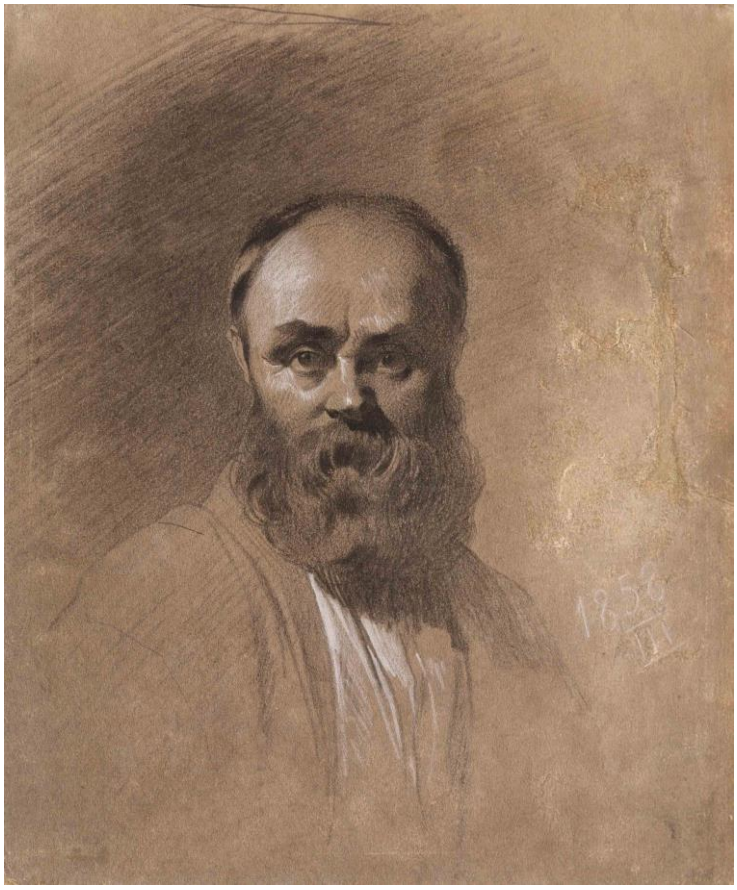
4.128. Т. Шевченко. Портрет Т. Єпіфанова. 1857. Тонований папір, італійський та білий олівці. 28,7×21,1. НМТШ, Київ.



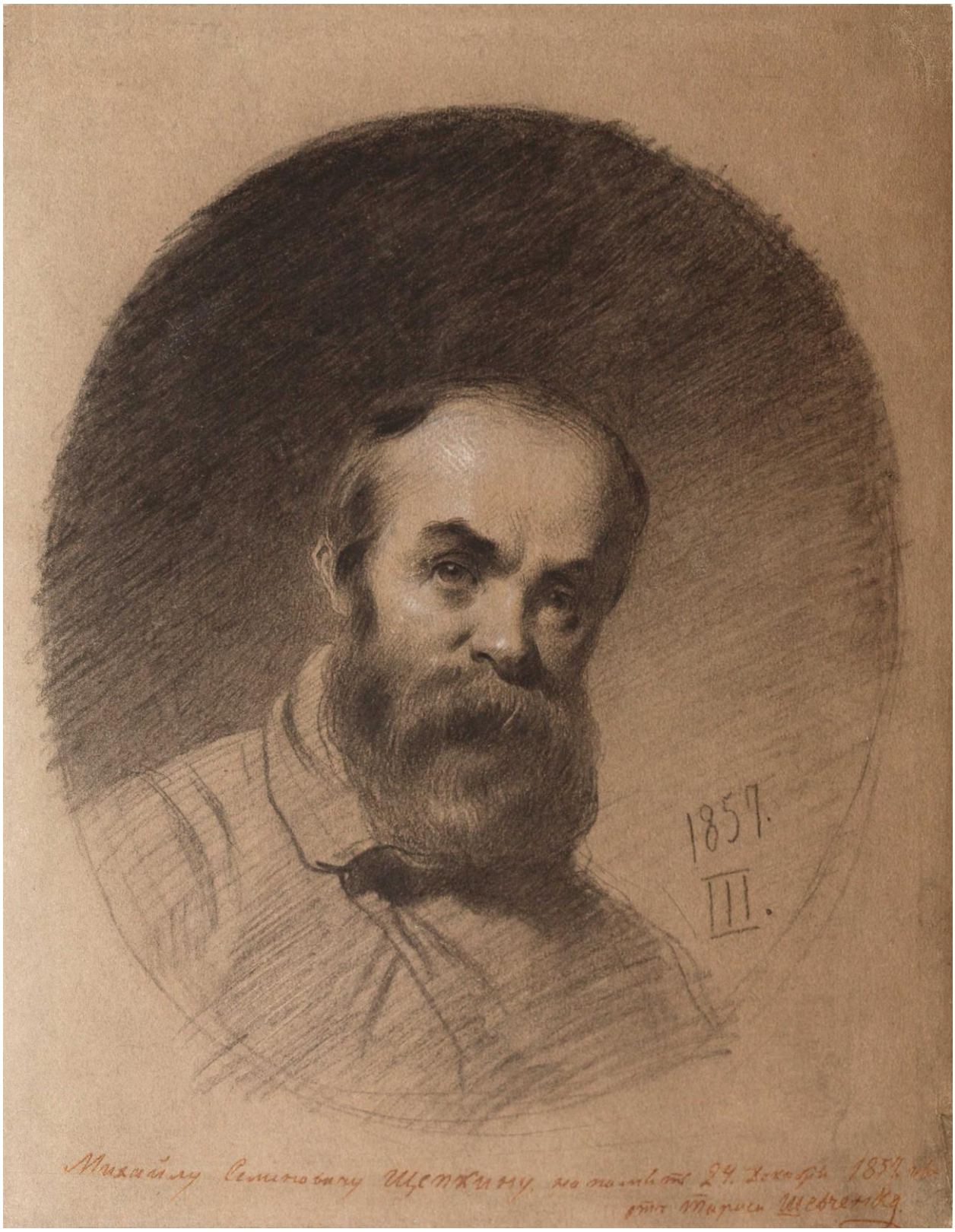
4.129. Т. Шевченко. Портрет К. Козаченко. 1857. Тонований папір, італійський та білий олівці. 28,6×25,1. НМТШ, Київ.



4.130. Т. Шевченко. Портрет П. Овсяннікова. 1857. Тонований папір, італійський олівець. 31,8×25,2. НМТШ, Київ.



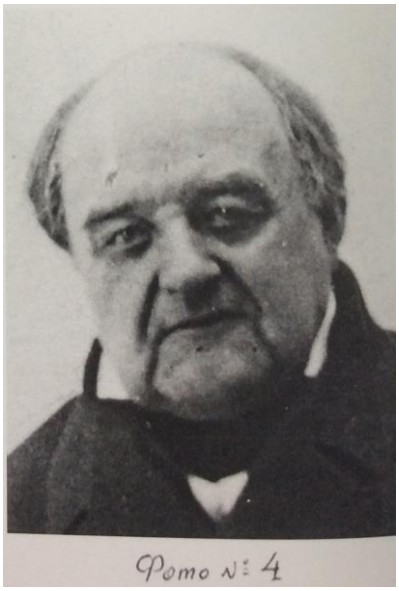
4.131. Т. Шевченко. Автопортрет. 1858. Тонований папір, італійський та білий олівці. 25,5×21,2. НМТШ, Київ.



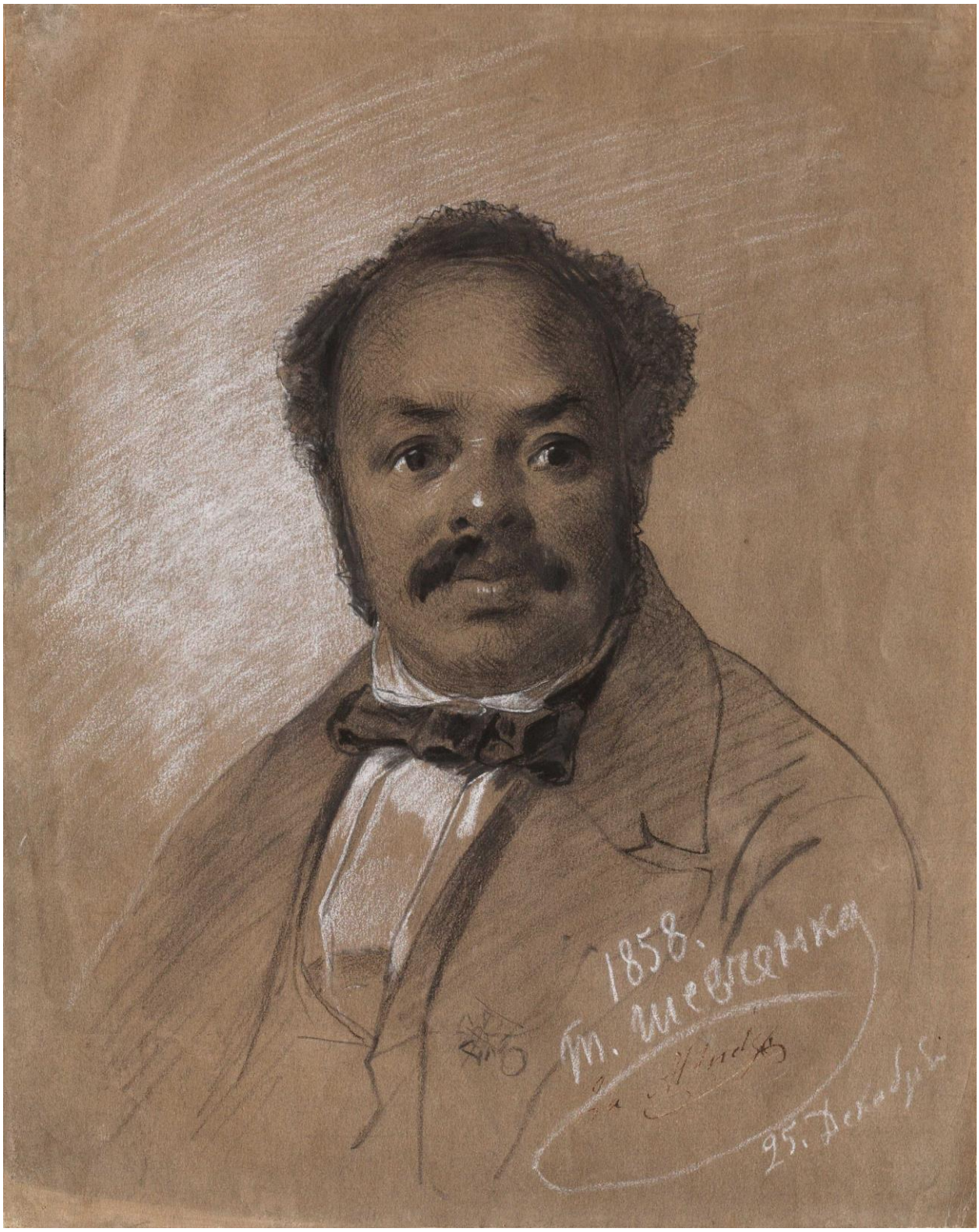
4.132. Т. Шевченко. Автопортрет. 1857. Тонований папір, італійський та білий олівці. 31,4×24,6. НМТШ, Київ.



4.133. Т. Шевченко. Портрет М. Щепкіна. 1858. Тонований папір, італійський та білий олівці. 35,8×28,7. НМТШ, Київ.



4.134. Світлина М. Щепкіна. XIX ст.



4.135. Т. Шевченко. Портрет А. Олдріджа. 1858. Тонований папір, італійський та білий олівці. 35,6×28,3. НМТШ, Київ.



4.136. Т. Шевченко. Портрет М. Сєвєрцова. 1859. Кольоровий папір, італійський та білий олівці. 29,8×28. НМТШ, Київ.



4.137. Т. Шевченко. Портрет М. Кржисевич. 1858. Тонований папір, італійський та білий олівці. 33,7×26,2. НМТШ, Київ.



4.138. Т. Шевченко. Портрет М. Лазаревського. 1858. Папір, італійський олівець, крейда. 29,5×23. НМТШ, Київ.



4.139. Т. Шевченко. Портрет К. Шрейдерса. 1858. Тонований папір італійський та білий олівці. 34,6×28,3. НМТШ, Київ.



4.140. К. Брюллов. Портрет дітей князів Волконських. 1840-ві рр. Папір на картоні, акварель, олівець. 26×26. Національний музей «Київська картинна галерея», Київ.



4.141. Т. Шевченко. В Корсуні. 1859. Папір, туш, перо. 16,2×22,9. НМТШ, Київ.



4.142. Т. Шевченко. Андруші. 1845. Папір, сепія. 17,5×26,9.
ІЛ ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.



4.143. Т. Шевченко. Андруші. 1845. Папір, сепія. 17,5×26,9.
ІЛ ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ.



4.144. Т. Шевченко. В Лихвині. 1859. Папір, туш, сепія, перо. 16,2×22,7.
НМТШ, Київ.



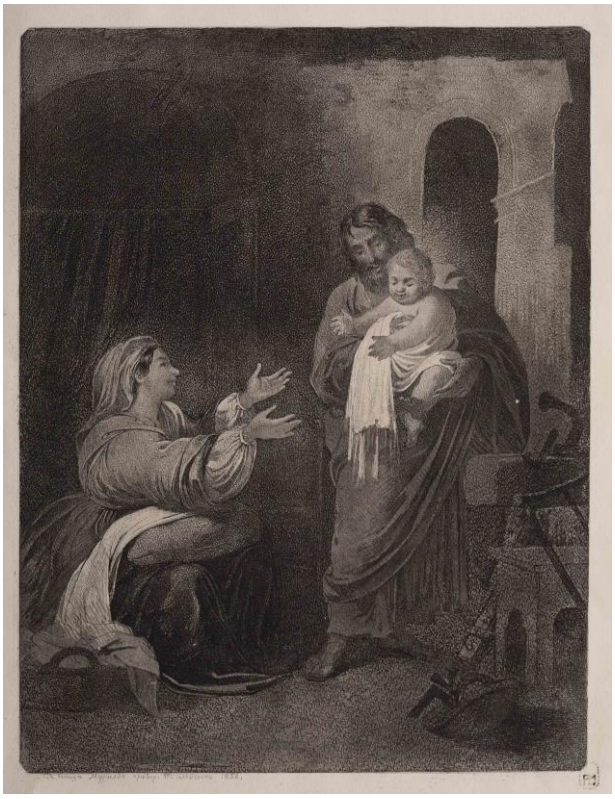
4.145. Т. Шевченко. В Лихвині. 1859. Папір, туш, перо, пензель. 16,2×23. НМТШ, Київ.



4.146. Т. Шевченко. В Черкасах. 1859. Папір, олівець, туш, перо, пензель. 16,2×22,8. НМТШ, Київ.



4.147. Т. Шевченко. Читець. 1858. Папір, туш, перо. 16,1×22,9. НМТШ, Київ.



4.148. Т. Шевченко. Святе сімейство. 1858. Папір, офорт, акватинта. 22×16,5; 26,9×18,8; (42,5×32). НМТШ, Київ.



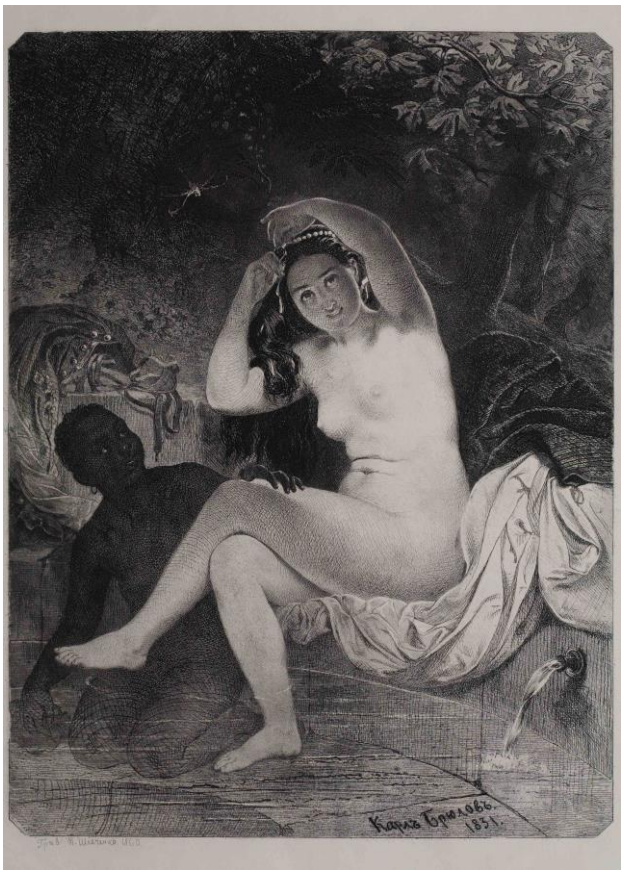
4.149. Т. Шевченко. Притча про робітників на винограднику. 1858. Папір, офорт, акватинта. 29×40; 36×44,5; (41×53). НМТШ, Київ.



4.150. Т. Шевченко. Вечір в Альбано поблизу Рима. 1859. Папір, офорт, акватинта. 22,5×28,2; 27,3×30,7; (29,3×37,2). НМТШ, Київ.



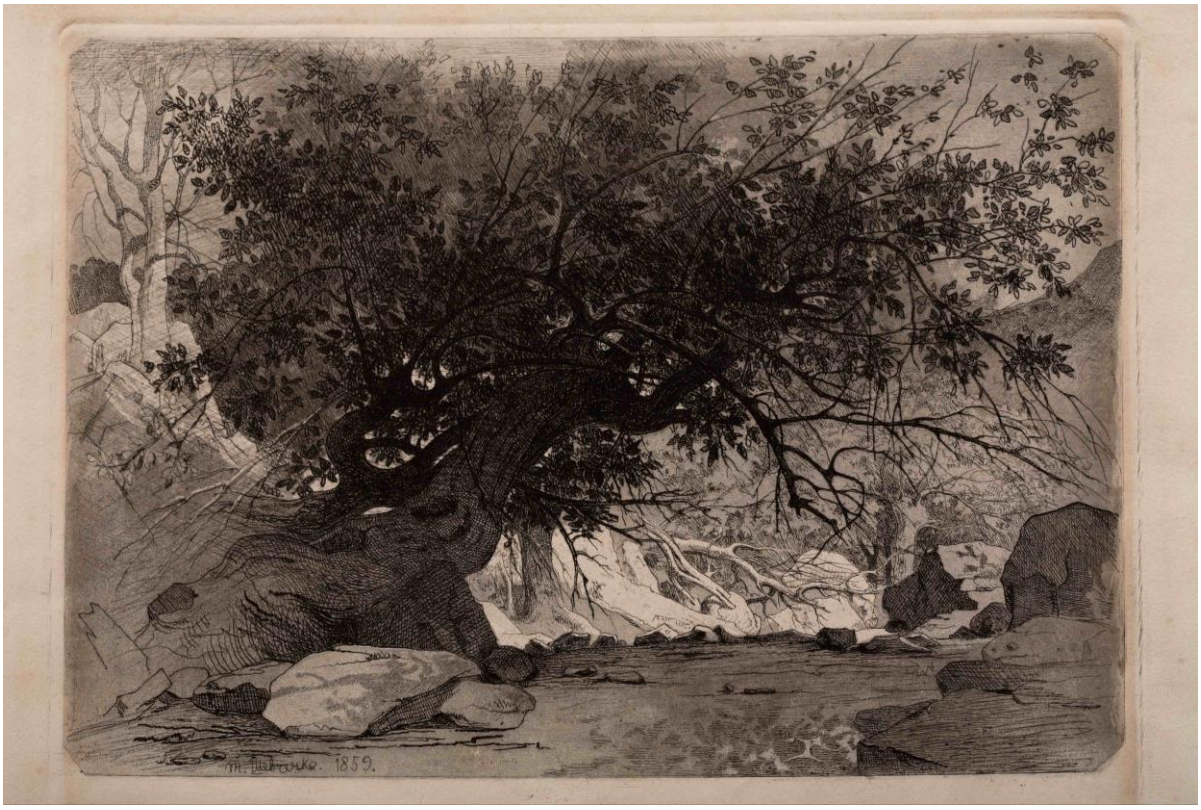
4.151. Т. Шевченко. Приятелі. 1859. Папір, офорт, акватинта. 14,2×20,2; 18×23; (31,2×35). НМТШ, Київ.



4.152. Т. Шевченко. Вірсавія. 1860. Папір, офорт, акватинта. 36,2×27,1. НМТШ, Київ.



4.153. Б. Залеський. Мангишлацький сад. Папір, офорт. 1865. Альбом «La vie des steppes kirghizes».



4.154. Т. Шевченко. Мангишлацький сад. Папір, офорт, акватинта. 15,6×22,2; 18,4×23; (21,3×25,5). НМТШ, Київ.



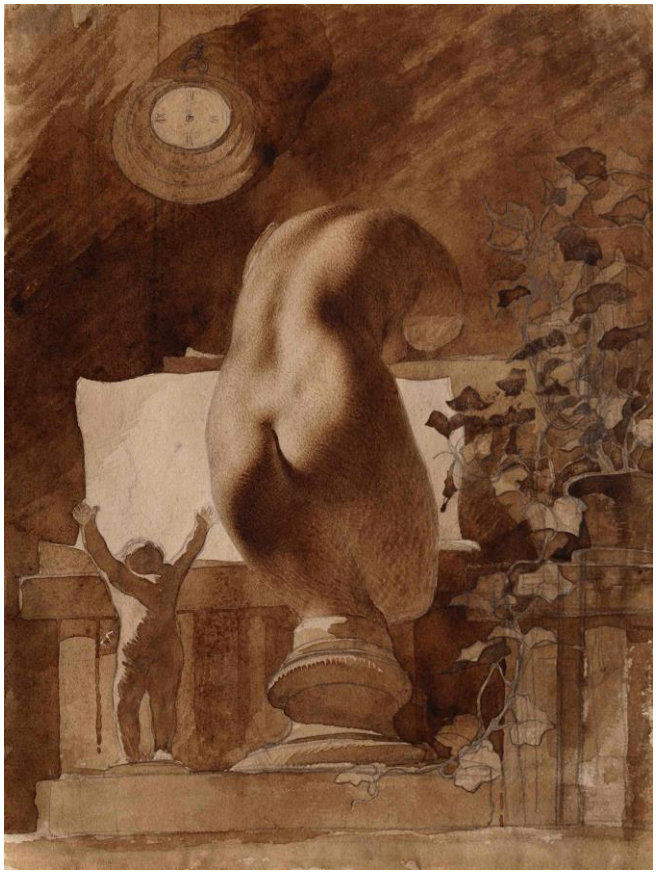
4.155. Т. Шевченко. Натурниця. 1860. Папір, офорт. 23×22,5; 31×27,4; (43,7×34,1). НМТШ, Київ.



4.156. Т. Шевченко. Сама собі в своїй господі. 1859. Папір, офорт, акватинта. 18,5×25,5; 21,8×28; (31×43,7). НМТШ, Київ.



4.157. Т. Шевченко. Сама собі в своїй господі. 1858. Папір, сепія. 26,5×35,8. НМТШ, Київ.



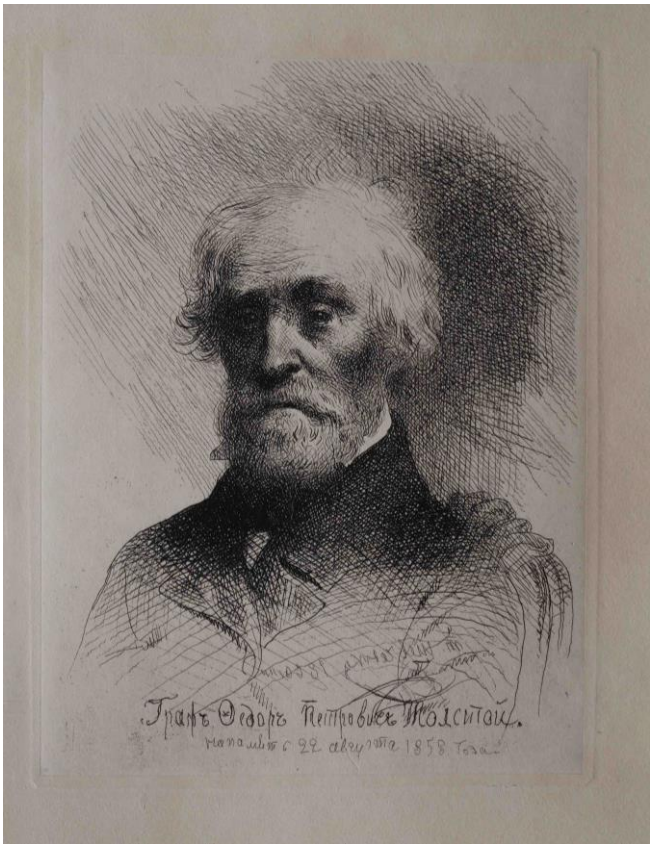
4.158. Т. Шевченко. Натюрморт. 1860. Папір, сепія, олівець. 32,7×24.4. НМТШ, Київ.



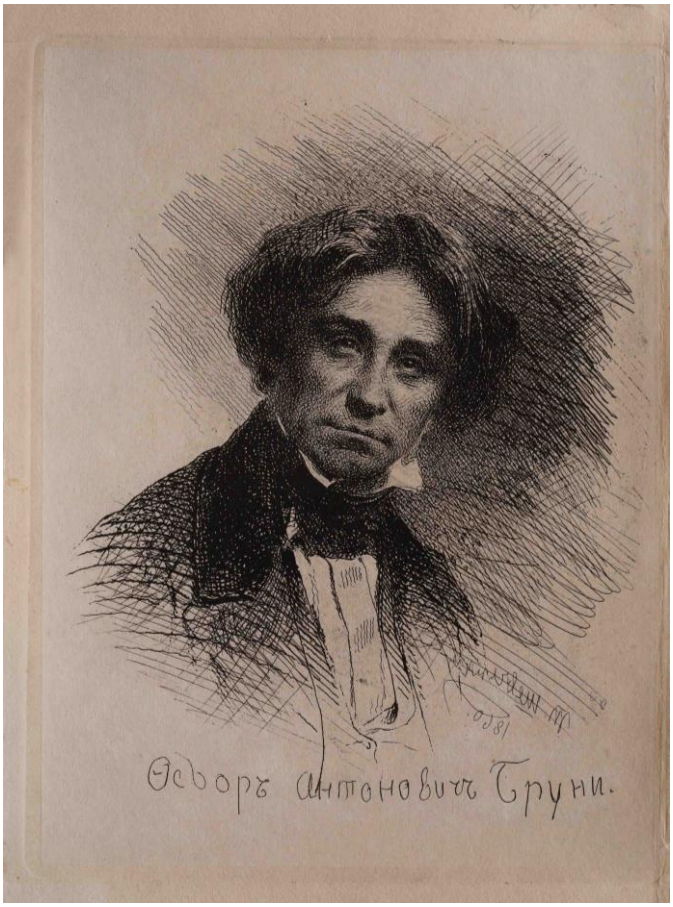
4.159. К. Брюллов. Сон молодої дівчини перед світанком. 1833. Папір, акварель. 20×25,1. Державний музей образотворчих мистецтв ім. А. С. Пушкіна, Москва.



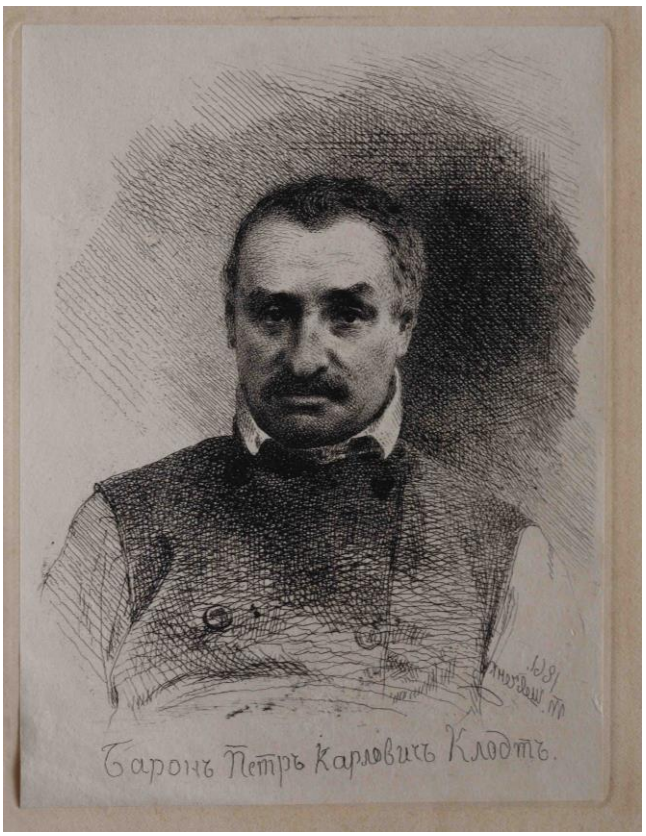
4.160. К. Брюллов. Мати прокидається від плачу дитини. 1831. Папір, сепія. 22,5×28. Державний Російський музей, Санкт-Петербург.



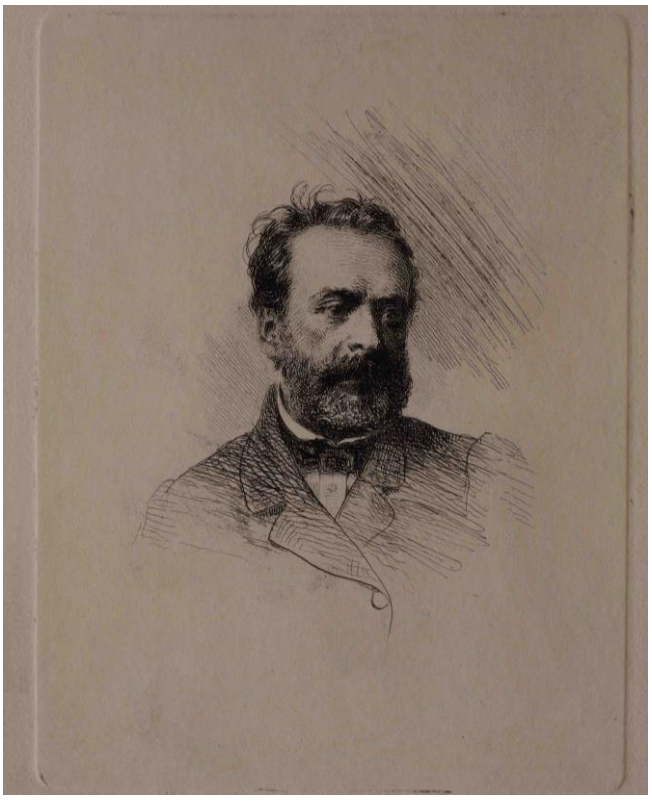
4.161. Т. Шевченко. Портрет Ф. Толстого. 1860. Папір, офорт. 15,7×11,9; 16,2×12,4; (31,2×21,8). НМТШ, Київ.



4.162. Т. Шевченко. Портрет Ф. Бруні. 1860. Папір, офорт. 16,2×12,2; 16,6×12,6; (25,4×18,6). НМТШ, Київ.



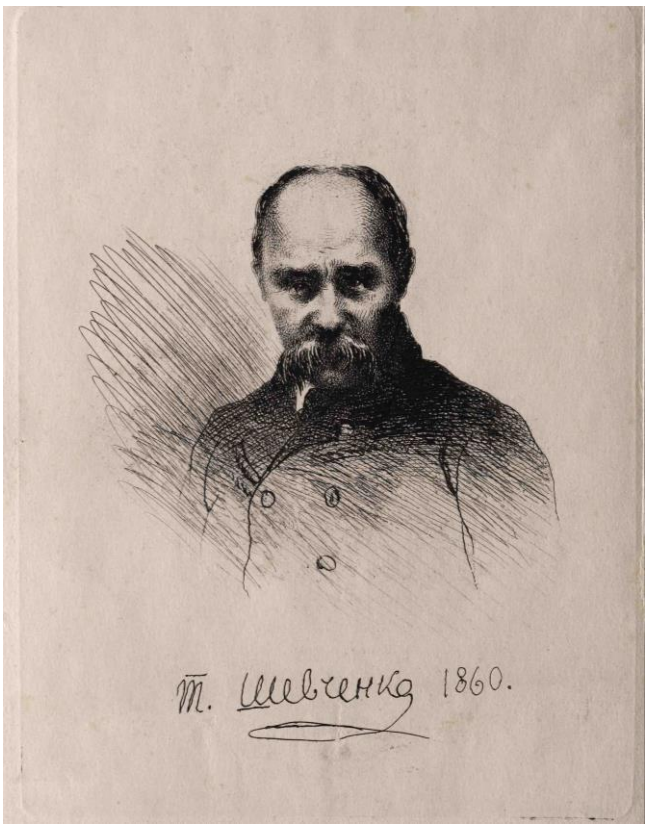
4.163. Т. Шевченко. Портрет П. Клодта. 1860. Папір, офорт. 16,4×12,5; 16,7×12,9; (31,2×21,7). НМТШ, Київ.



4.164. Т. Шевченко. Портрет І. Горностаєва. 1861. Папір, офорт. 16,5×12,5; (31,5×21,8). НМТШ, Київ.



4.165. Т. Шевченко. Автопортрет з бородою. 1860. Папір, офорт. 16,9×12,5; 22×16; (42,6×31). НМТШ, Київ.



4.166. Т. Шевченко. Автопортрет у темному костюмі. 1860. Папір, офорт. 16,4×12,3; (21,1×13,1). НМТШ, Київ.



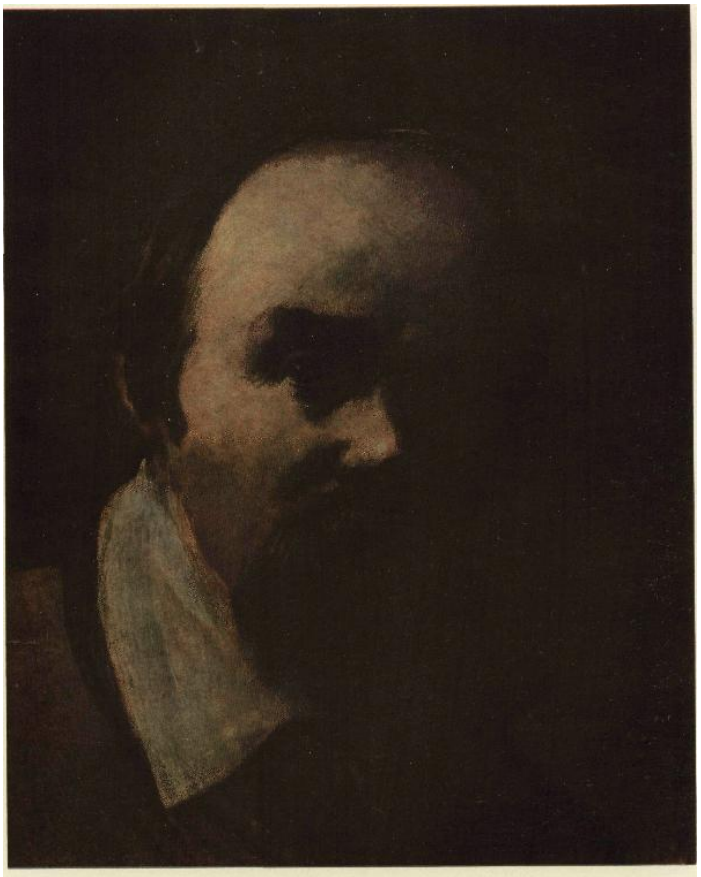
4.167. Рембрандт Харменс ван Рейн. Притча про робітників на винограднику. 1637. Полотно, олія. 31×42. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.



4.168. Рембрандт Харменс ван Рейн. Повернення блудного сина. 1636. Папір, офорт, суха голка. 15,7×13,7. Державний музей образотворчих мистецтв ім. А. С. Пушкіна, Москва.



4.169. Т. Шевченко. Автопортрет. 1860. Полотно, олія. 59×48. НХМУ.



4.170. К. Флавицький. Копія автопортрета Т. Шевченка 1859 року. Полотно, олія. 44,4×35,5. НМТШ, Київ.

ДОДАТОК Б

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ СТАТЕЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Гомирева О. Художні аспекти графічної серії Тараса Шевченка «Притча про блудного сина» // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та наук.-метод. праці / НАОМА. Київ, 2015. Вип. 22. С. 53–60.

2. Гомирева О. Аналіз акварельних портретів Тараса Шевченка // Вісник Харківської державної академії мистецтв. Харків, 2018. № 3.С. 36–45.

3. Гомирева О. Пейзажі Тараса Шевченка 1848–51 рр.: зміни в художній мові // Українська академія мистецтва: Дослідницькі та наук.-метод. праці / НАОМА. Київ, 2018. Вип. 26. С. 237–245.

4. Гомирева О. Художні особливості портретів сепією Тараса Шевченка періоду заслання // Студії мистецтвознавчі: Наук. журнал / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2018. № 2. С. 25–39.

5. Гомирева О. Художні особливості сепій Тараса Шевченка 1856 року // Народознавчі зошити: Часопис / Ін-т народознавства НАН України. Львів, 2018. № 5. С. 1290–1297.

Статті у наукових виданнях України, включених до міжнародних наукометричних баз даних

6. Гомирева О. Стилістичні особливості портретів Тараса Шевченка італійським олівцем 1857–1859 років // Молодий вчений: Наук. журнал. [Херсон], 2018. № 6.С. 67–74.

Статті, що додатково відображають результати дослідження

7. Гомирева О. «Притча про блудного сина» в трактуванні Тараса Шевченка // Шевченкознавчі студії: Зб. наук. праць / КНУ ім. Тараса Шевченка. Київ, 2015. Вип. 18. С. 140–148.

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

1. Шевченківський міжнародний літературний конгрес (Київ, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 10–12 березня 2014 р.), доповідь: «“Притча про блудного сина” в інтерпретації Тараса Шевченка», очна участь.

2. Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька спадщина Тараса Шевченка. Проблеми і перспективи вивчення» (Київ, НАОМА, 13 березня 2014 р.), доповідь: «Проблеми вивчення художньої мови мистецької спадщини Тараса Шевченка», очна участь.

3. XIV Міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 14 березня 2014 р.), доповідь: «Вивчення художньої мови мистецьких творів Т. Г. Шевченка», заочна участь.

4. Всеукраїнська наукова конференція Другі Платонівські читання (Київ, НАОМА, 29 листопада 2014 р.), доповідь: «Образотворча спадщина Т. Г. Шевченка та західноєвропейське мистецтво: проблеми художньої мови», очна участь.

5. Міжнародний круглий стіл «Всесвіт Тараса Шевченка» до 201-ї річниці від дня народження Тараса Шевченка (Київ, КНУ ім. Тараса Шевченка, 11–13 березня 2015 р.), доповідь: «Досвід періоду навчання в Петербурзькій Академії мистецтв у творчій еволюції Т. Шевченка-художника», очна участь.

6. Всеукраїнська наукова конференція «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства» (Київ, НАОМА, 21 травня 2015 р.), доповідь: «Світло як засіб виразності в роботах Т. Шевченка раннього періоду (1840–1847 рр.)», очна участь.

7. Міжнародна наукова конференція Треті Платонівські читання (Київ, НАОМА, 28 листопада 2015 р.), доповідь: «Акварельні портрети Т. Шевченка кінця 1830-х – першої половини 1840-х рр. та вплив П. Соколова», очна участь.

8. Всеукраїнська наукова конференція «Ювілей НАОМА: шляхи розвитку українського мистецтвознавства (до 130-річчя від дня народження Г. Нарбута)» (Київ, НАОМА, 22 квітня 2016 р.), доповідь: «Античні мотиви в творчості Тараса Шевченка періоду заслання», заочна участь.

9. Всеукраїнська наукова конференція «Ювілей НАОМА: мистецький контекст в Україні: традиції та новації мистецтвознавчої діяльності» (Київ, НАОМА, 25–28 квітня 2017 р.), доповідь: «Зміна художньої мови в пейзажах Т. Г. Шевченка в період заслання», очна участь.