

УДК 7:071.1Шев:7.041“1847/1857”

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТІВ СЕПІЄЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ПЕРІОДУ ЗАСЛАННЯ

Олена Гомирева

У статті розглянуто портрети сепією, виконані Т. Шевченком у роки заслання (1847–1857). Уперше проведено мистецтвознавчий аналіз деяких зображень. На основі формального аналізу визначено характерні ознаки сепійних портретів, особливості використання засобів виразності митцем та простежено розвиток його художньої манери від ранніх портретів початку 1850-х років до зрілих зображень 1856–1857 років.

Ключові слова: портрет, сепія, Т. Шевченко, світлотінь, композиція, простір, аналіз.

The article deals with sepia portraits, performed by T. Shevchenko during the years of exile (1847–1857). For the first time, an art critical analysis of some images has been conducted. Based on formal analysis, there have been determined specific features of sepia portraits, as well as peculiarities of using the means of expressiveness by the artist; and there has been observed the development of his artistic style from the early portraits of the early 1850s to the mature images of 1856–1857.

Keywords: portrait, sepia, Taras Shevchenko, chiaroscuro, composition, space, analysis.

Тарас Шевченко як художник провадив свою мистецьку діяльність на перетині традицій академізму й новіших мистецьких тенденцій першої половини XIX ст. – романтизму та реалізму. Тим-то спадок митця є багатомірним як за ідейними (значеннєвими), так і питомо формальними характеристиками. Непростий життєвий шлях майстра включав різні етапи, з яких особливо виокремлюється період політичного заслання 1847–1857 років. Цей час, у супереч цілеспрямованим заборонам будь-якої творчої діяльності з боку російської імперської влади, видався напрочуд продуктивним та сповненим нових досягнень у художній практиці художника.

Під час заслання Т. Шевченко виконував натурні пейзажі, жанрові замальовки, портрети, а також звертався до античних і біблійних сюжетів. Особливо плідною виявилася робота періодів Аральської та Каратауської експедицій, упродовж яких він мав можливість і навіть обов'язок (як член експедиції) постійно займатися малюванням, а водночас мав нагоду пізнати цілком нове для себе природне й історико-етнографічне середовище та оволодіти новими засобами мистецької виразності. В означений час художня мова творів майстра помітно еволюціонувала. Окрім деяких напрацювань попередніх років, у його манері письма й рисунка виявлялися і стверджувалися цілком нові ознаки.

Перебуваючи в засланні, як і раніше, митець повсякчас писав портрети людей свого оточення – людей, які його надихали, скрашували безрадівне солдатське життя, з якими він відчував емоційний контакт і взаємоповагу. Тому ці зображення не лише сповнені авторського замилювання своїми моделями, але й виявляють новий рівень майстерності у творенні образного ряду.

Найкращими зразками цього жанру в доробку Т. Шевченка періоду заслання є портрети, виконані сепією та олівцем. У них виявилися ознаки, які простежувалися в більш ранніх олійних портретах та жанрових графічних роботах майстра, зокрема, трактування світлотіні та об'єму, компонування деталей, просторової побудови.

Портрети сепією засвідчують значне зростання майстерності, у них простежується еволюція у використанні засобів виразності, тому вони потребують детального мистецтвознавчого аналізу. Необхідно дослідити особливості моделювання форми та світлотіні, які забезпечили точність зображення моделі і створення особливої атмосфери в цих портретах. Особливої уваги заслуговує використання сепії для передачі матеріальності об'єктів, застосування додаткових матеріалів, таких як олівець та білило, доповнення графічного зображення живописним контрастом холодного й теплого тонів. Детальний аналіз дозволить простежити, як саме ху-

ШЕВЧЕНКІАНА

дожник формував і відточував свою графічну манеру.

До означеного жанру можна зарахувати портрети й автопортрети в побутових сепіях Шевченка: зображення казахів («Казахський хлопчик розпалює грубку» 1848–1849 рр., «Байгуші» 1853 р., «Казашка Катя» 1856–1857 рр.), натурні побутові сцени митця («Т. Г. Шевченко малює товариша» 1848 р., «Т. Г. Шевченко серед товаришів» 1851 р.). Однак у пропонованій статті розглянуто лише окремі портрети митця часів заслання, які дають найчіткіше уявлення про його художнє бачення та зміни у творчій манері.

Портретній творчості Т. Шевченка в дослідницькій літературі приділено значну увагу, але здебільшого розглянуто олійні, акварельні портрети та автопортрети художника в різних техніках. Зокрема, тему ранніх акварельних портретів митця дослідив Л. Владич у статті «До питання про художню освіту Шевченка в доакадемічний період» [3], здійснивши порівняльний аналіз портрета Є. Гребінки роботи Т. Шевченка та портрета І. Аксакова роботи П. Соколова. Л. Владич також досліджував тему автопортретів митця у вступній статті до альбому [1], де виклав короткі описи й зауваження щодо манери виконання, світлотіньового вирішення та образності автопортретів Т. Шевченка, зокрема виконаних сепією.

П. Білецький у книзі «Апостол України...» [2] дає невеликі й влучні характеристики деяким олійним та акварельним портретам Т. Шевченка. Творчість художника також досліджував К. Широцький, який у своїх статтях [10; 11] розглянув портретний доробок митця. Щоправда, автор не розрізняв портрети й автопортрети художника за технікою виконання, характеризуючи їх лише за рівнем майстерності та даючи деяким зображенням короткі коментарі. К. Широцький багато уваги приділив наслідуванню Т. Шевченком манери або композиційних схем інших художників: Рембрандта, К. Брюллова, Тенірса, Адріана ван Остаде та ін. Схожим шляхом пішов інший дослідник творчості митця – О. Новицький, який у своїх статтях [5; 4] проаналізував принцип подачі моделі, деталей, освітлення в портретах і порівняв манеру Шевченка з манерою Рембрандта.

Проте ці дослідники мало уваги приділили роботам періоду заслання.

Серед праць, у яких розглянуто портрети сепією Т. Шевченка, виділяється монографія «Нескорений Прометей...» Г. Паламарчук [8]. В окремому розділі, присвяченому портретам 1851–1857 років, авторка проаналізувала портрети офіцера (1854), подружжя К. та М. Бажанових (1854), А. Ускової (1853–1854), Л. Алексєєва (1856–1857). Дослідниця ретельно описала твори, осмислила трактування художником моделі, композиційної побудови та світлотіньових ефектів.

В. Овсійчук у книзі «Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури» [6] також проаналізував деякі аспекти вищезгаданих портретів, не лише зосереджуючись на формальних та змістових особливостях зображень, але й проводячи паралелі із західноєвропейським та російським мистецтвом, зокрема, із творами Леонардо да Вінчі та О. Кіпренського. Дослідниця-шевченкознавець З. Тарахан-Береза [9] обрала інший шлях – порівняння двох сфер діяльності Т. Шевченка. Проводячи паралелі між його художньою та літературною творчістю, вона звертала увагу на образність і графічну манеру мистецьких творів майстра.

Інший відомий шевченкознавець В. Яцюк у своїх працях [13; 12] розглядав деякі автопортрети й портрети Т. Шевченка (зокрема сепією), аналізуючи здебільшого історичні подробиці їх створення, архівні джерела та проблеми атрибуції. Зауваження щодо виконання автор використав на підтвердження своїх висновків щодо цих питань.

Зважаючи на те, що в багатьох дослідженнях творчості Т. Шевченка портрети сепією обійдено увагою, а також на те, що проведені згаданими вченими аналізи цих творів є ґрунтовними, проте не вичерпними, постає необхідність подальшого поглибленого вивчення цієї теми. Тому метою пропонованої статті є визначення особливостей портретів сепією, виконаних Т. Шевченком у роки заслання, та простеження змін у використанні засобів виразності на основі формального аналізу робіт.

До автопортретів кінця 1840-х років художник не використовував для портрет-

ОЛЕНА ГОМИРЕВА. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТІВ СЕПІЄЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА...

ного жанру сепію. Збереглися оригінали портретів сепією Т. Шевченка, починаючи з 1852 року. Нова техніка виконання зумовила зміни в манері трактування образу й побудови зображення, що помітні при порівнянні з галереєю попередніх акварельних та олійних портретів. На це вплинув досвід роботи із сепією, отриманий у жанрових роботах та автопортретах ранніх років заслання.

Зміни виявилися, по-перше, у відпрацюванні навичок використання світлотіні як головного засобу виразності. У коричневому тональному зображенні сепією відсутня поліхромія, отже художнику не треба продумувати кольорові сполучення для передачі матеріальності. Тому він зосереджується на світлотіні, і рівень його майстерності та відчуття тонких монохромних градацій значно підвищується. Моделювання стає дуже скрупульозним, звідси з'являється підкреслений, матеріально відчутний об'єм у зображенні фігури й голови. По-друге, завдяки можливостям сепії та тонкому чуттю митця тональні градації стають дуже тонкими, і художник створює виразні композиції, поєднуючи плавні переходи тону з контрастними плямами.

Цікавою особливістю зображень сепією, виконаних Т. Шевченком, є те, що вони мають паралелі з живописом за ефектами освітлення, характером заповнення аркуша, незвичним для графіки контрастом холодного й теплого та передачею матеріальності. Зокрема, ці портрети найбільше схожі на олійні портрети митця 1840-х років у трактуванні тла й освітлення. Сепія стає в художника «живописною», він навіть передає такі самі підсилені рефлекси на обличчях портретованих, які ми можемо спостерігати, наприклад, на полотні «Катерина» (1842 р., НМТШ, Ж-100). Окрім того, митець застосовував у графічному зображенні живописний прийом симультанного контрасту, коли через сусідство теплої сепії із сірим олівцевим рисунком чи білилами останні здаються холоднішими.

У своїй творчості Т. Шевченко не був схильний до використання активних хроматичних плям у колориті, тому великі виражальні можливості цього художнього засобу він не використовував. Однак доб-

ре відчуваючи тональні градації та контраст темного і світлого, художник замінював графічними засобами всі можливості живопису (саме тому картина «Селянська родина», побудована на тональній розробці, виглядає більш природно й цілісно, ніж «Катерина»). У сепії манера Т. Шевченка в роки заслання стає ціліснішою, а зображення – виразнішими.

Ряд портретних зображень сепією необхідно почати з автопортрета (1849 р., НМТШ, Г-909), позаяк у ньому найраніше проявилися ознаки, які згодом розвинулися в портретах 1850-х років. Як і в автопортреті 1840 року (НМТШ, Ж-104), у цій роботі сміливіше використано ефекти світлотіні. Можливо, у зображеннях себе Т. Шевченко відпрацьовував те, на що в портретах інших осіб ще не наважувався.

Показово, що в 1850 році Т. Шевченко створював акварельні портрети повністю в манері 1840-х років, а в сепії він уже в 1849 році проявив нові ознаки: зробив крок уперед у використанні освітлення для найвиразнішої передачі моделі та проявив різноманіття і ювелірність у технічному виконанні, провіщаючи портрети А. Ускової вже середини 1850-х років, оскільки портрети сепією початку 1850-х років не такі сміливі й контрастні.

В аналізованому овальному погрудному автопортреті 1849 року манера виконання є тонкою й майстерною, неабияку роль відіграє візуальна ефектність прийомів. Детально, найтоншим штрихуванням передано риси обличчя, волосся, вуса. Рельєф обличчя показано з майже фотографічною точністю: нерівності під нижніми повіками, на вилицях, над скронями настільки скрупульозно виписані, що навіть трохи відволікають увагу від виразу обличчя та погляду. Проте вони повністю відповідають детальному і блискучому з технічного погляду виконанню очей, носа та вусів.

При близькому огляді портрета видно, як художник використовує характер штрихування для досягнення переконливої матеріальності зображеного. Пластика обличчя промодельована делікатним перехресним штрихуванням різної насиченості, товщини та довжини. Здалеку ці штрихи органічно

ШЕВЧЕНКІАНА

зливаються в тональну цілісність. Волосся й вуса, навпаки, виконані виразними довгими, іноді паралельними штрихами, у яких найголовнішими є дугоподібний вигин та живописна насиченість. Ці штрихи контрастні й виразні і не зливаються в єдину пляму навіть здалеку, тому матеріальність пишних блискучих вусів відрізняється від матової шкіри. На відміну від вусів, тінь на підборідді та комірі пророблено рідкими, широкими мазками, які формують пляму.

Одяг відтворено великими, дуже узагальненими, лаконічними тональними плямами, якими гарно увиразнюється пластика мініатюрно виконаного обличчя. Для виконання нейтрального темного тла Шевченко підібрав зовсім іншу манеру. Тут він поєднав короткі (іноді навіть цяткоподібні) мазки із широкими, повносилими, різного ступеня прозорості. Завдяки цьому площина тла виглядає неоднорідною, вібруючою, а загальна довколишня атмосфера набуває ознак сутінковості. Художник постійно користувався цим прийомом; позаяк усі його образи показані в стані спокою та статички, то він огортає їх «рухливим» тлом.

Світлотінь передано досить контрастно – яскраве світло, яке падає майже прямо згори, скульптурно вимальовує голову художника на темному нейтральному тлі. Т. Шевченко завжди використовував світлотінь для увиразнення очей і погляду портретованих персонажів. Через верхнє освітлення очі в аналізованому автопортреті виглядають затіненими. Водночас вони написані світло і досить контрастно, що є традиційним для більшості портретів та автопортретів майстра. Ця контрастність посилює презентабельність автопортрета й дещо послаблює інтимність образу.

У зображенні очей одразу привертають увагу активні відблиски на нижніх повіках. Світлий відблиск на нижній повіці під правим оком на контрасті з темним штрихуванням навколо нього виглядає настільки виразно, що здається, ніби його виконано білилами, хоча це просто залишена чистою смужка паперу (така сама за тоном, як і верхня частина лоба й перенісся). Однак завдяки контрасту відблиск здається значно білішим і холоднішим, ніж ці частини.

Цей відблиск дзвінкий та оживляє портрет, робить погляд не таким сумним і замкненим. Він важливий для розстановки акцентів, оскільки без нього дрібні й часті відсвіти на вусах своєю декоративною ритмічністю й контрастом відволікали б увагу глядача від очей Т. Шевченка.

Таким чином, манера виконання портрета є мініатюрною, і всі візуальні ефекти детально продумані. Водночас зауважені ознаки та прийоми, застосовані вже в автопортреті 1849 року, проявилися в портретах 1850-х років. У сепіях простежуються формальні вирішення, які проявлялися до цього також в олійних портретах, але яких не було в акварельних зображеннях. Мається на увазі характер освітлення, психологічна функція світлотіні в увиразненні погляду, важлива роль нейтрального тла для підкреслення постаті, більш інтимне, заглиблене, романтичне трактування образу.

Низка портретів сепією, виконаних від початку 1850-х років до 1856–1857 років, показує, як посилювалися і ставали вільнішими у використанні означені раніше прийоми. Портрет Володимира Воронцова (1852 р., НМТШ, Г-2477) дуже делікатний за виконанням. Світлотінь м'яко моделює обличчя, підкреслюючи його гармонійні риси, але в ній немає контрастних плям, і об'єм не набуває підкреслено скульптурної опуклості, яка буде властива пізнішим портретам. Рефлекс від білого коміра на шиї є дуже натурним і важливим для світлотіньової побудови, бо пом'якшує насичену тінь під підборіддям та слугує плавним переходом від світлого обличчя до яскравої плями сорочки. Також цей відблиск робить об'ємною голову, без нього її тривимірність потонула б у тіні. Погляд показаний виразно, але спокійно завдяки відсутності глибоких тіней. Делікатність портрета проявляється навіть у тому, що великі плями світлої сорочки та темної кофти не монолітні, а подрібнені лінійними ритмами: кофта – довгими штрихами, а сорочка – довгими складками. У наступних портретах буде посилюватися тенденція до зображення одягу великими узагальненими плямами, щоб відтіняти ретельність виконання обличчя.

Світлотіньове вирішення розглянутого портрета В. Воронцова ще не контрастне.

ОЛЕНА ГОМИРЕВА. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТІВ СЕПІЄЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА...

Згодом у портретах середини 1850-х років з'явилися сильні тіні, які активно круглили об'єм, а в 1856–1857 роках плями тіней і освітлених місць стали цілісними й контрастними, місце делікатності зайняла виразність, а трактування об'єму стало схожим на скульптурну пластику. Зокрема, у «Портреті офіцера» (1854 р., НМТШ, Г-378) уже з'явилася «скульптурно» промодельована тінь на вилицях, хоча обличчя ще не контрастне. Натомість активний контраст у волоссі та одязі підкреслено цілісністю плям, які ніщо не дрібнить.

Портрети Агати Ускової 1853–1854 років сповна характеризуються новими ознаками, що активно проявилися в згаданому автопортреті 1849 року. Вони також дуже нагадують автопортрет Т. Шевченка 1840 року. У портреті А. Ускової з шаллю (1853–1854 рр., НМТШ, Г-712) відчувається емоційне ставлення самого художника до моделі – вона цікавила його як особистість і модель. Митець передав красу й витонченість молодої жінки, чому ідеально відповідає тонка, майстерна техніка виконання.

У зазначеному поясному портреті відразу притягує погляд виразна пластика рис обличчя: скроні з вилицями, ніжні щочки, які переходять плавним обрисом в акуратне підборіддя, пухлі повіки, губи майже скульптурно заокруглені. 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 переходу між тінню і світлом при такому посиленому прожекторному освітленні.

Світло падає згори і спереду, що дає змогу розтягнути тонку градацію тіней по обличчю. Це виявляє фізично відчутний об'єм, а також надає сепії камерного характеру. На обличчі відразу виділяється виразний погляд очей. Цікаво, що тут Т. Шевченко не використав свого традиційного прийому повного затінення очей через верхнє освітлення. Світло м'яко моделює округлі повіки й падає на очі, від чого вони блищать. Можна припустити, що прийом повного затінення очей, коли очі визирають із цієї загадкової тіні, який художник засто-

совував для багатьох автопортретів та чоловічих портретів, був різкуватий для жіночих зображень. Жіночі образи Т. Шевченко завжди передавав більш презентабельно для глядача: вони м'якші, менш самозаглиблені, їхні погляди глядачеві не треба ловити чи відшукувати, вони відкриті.

Виконання обличчя й волосся дуже витончене – у передачі матеріальності митець у своїх графічних творах без допомоги кольору перевершив багатьох портретистів свого часу. Мініатюрне моделювання всіх рис обличчя виразно передає образ. При вивченні портрета зблизька вражає тонкість проробки матових відблисків на повіках, маленьких дзвінких відблисків на очах, носі й нижній губі, моделювання кінчика носа, губ, делікатна робота з півтонами. Увесь деталізований об'єм голови поступово нарощується дуже дрібним, ювелірним штрихуванням.

У моделюванні волосся художник майстерно поєднав довгі хвилясті штрихи в освітлених місцях і узагальнені м'які плями тіні. Для того, щоб показати відмінність тону волосся від теплого обличчя й теплої тканини накидки, Т. Шевченко додав до коричневої сепії сіре штрихування олівцем у тих місцях, де на волосся падають відблиски. Таким чином темне волосся набуває холодного відтінку – художник у графіці звертається до живописного контрасту холодного й теплого, що надає колориту складного і вібруючого звучання. Застосування такого прийому викликано надзвичайною ставленням Т. Шевченка до передачі матеріальності. Стосовно цього також привертають неабияку увагу тканини одягу: хвилястий комір блузи і смугаста щільна накидка. Ці тканини показані не ідеалізовано (як у ранніх роботах, наприклад, у «Катерині»), а просто: скупчення складок дуже натурально огортає об'єм фігури й показує легкість комірця та щільність накидки. Ці тканини написані краще, ніж руки та манжети.

Нижня ліва частина композиції з руками виглядає дещо неохайно, порівняно з рештою зображення. Не так через узагальненість і начерковий характер штриха, як через те, що тут утрачається цілісність форм і чистота контрасту, що властиві іншим частинам цього портрета. У плані змістового

ШЕВЧЕНКІАНА

навантаження зображення рук необхідне в згаданому портреті, бо має емоційне інтимне значення для характеристики образу жінки. У художньому плані треба зазначити, що без цієї частини зображення виглядало б більш цілісно й виразно. Загалом цей фрагмент поданий для замкнення композиції та повноти образу.

Трактування тла є важливим для образу моделі. Якщо в портретах олівцем Т. Шевченко зображав модель на тлі темного й експресивного штрихування, щоб відтінити тонке моделювання голови, то в сепіях митець проробляв тло делікатніше. У цій роботі замість активних штрихів художник використав геометричність в інтер'єрі. Прямі лінії дверей, підлоги і балок, складний геометризований орнамент килима своєю умовністю також підкреслюють ліплення голови й матеріальність одягу. Мета досягається так само, але при цьому такий прийом більш делікатний, бо модель показана в реальному, але узагальненому просторі, і ритмічна побудова інтер'єрного тла впорядковує зображення, полегшуючи сприйняття портрета.

Різке перспективне скорочення простору за А. Усковою необхідне для порушення статичності. Освітлення падає на модель спереду, і тому воно надає статичності, також поза сидячої моделі спокійна, у ній немає нахилу чи динамічного розвороту, через це статика в зображенні жінки дуже сильна. Перспективне скорочення простору в лівий бік, підкреслене ритмом балок, додає значної динаміки композиції. Без нього модель виглядала б повністю застиглою, для ока глядача її статичність була б важкою, тому динамічний просторовий хід разом з розтяжкою тону від темної стелі до світлої підлоги дає можливість погляду відпочити і змушує композицію обернутися навколо моделі.

Загалом портрет А. Ускової є досить майстерним, продуманим і виразним – він приваблює погляд глядача і змушує довго, по колу роздивлятися всі деталі. Це приклад зрілої манери Т. Шевченка в сепії і найкращий зразок портретного жанру у творчості митця в засланні.

Портрет А. Ускової з дитиною (1853–1854 рр., НМТШ, Г-871) демонструє зовсім інший образ тієї самої жінки. Якщо в по-

передньому портреті Т. Шевченко показав по-світськи поетичний образ привабливої жінки (світлотінь якнайкраще підкреслювала й романтизувала риси її обличчя), то тут він передав теплий образ матері в більш приземленому, буденному, проте й значно емоційнішому для глядача вигляді. «Знадобилося зовсім небагато часу, щоб фантазія поета зробила з Агати ідеал жінки й матері, оточила її ореолом святості», – так описав ставлення художника до А. Ускової П. Білецький [2, с. 216], і це простежується в згаданому портреті.

Світлотінь тут психологічно активна та підпорядкована цьому земному образу жінки-матері; падаючи збоку, з вікна, світло підкреслює округлі складки біля носа й губ, складку над підборіддям, повніший овал лица, тіні виділяють не плавні обриси м'яких повік, а їх припухле нависання над очима. Активних відблисків, які ми бачили в автопортреті художника 1849 року, на повіках немає, і це надає спокійному погляду жінки певної втомленості. А. Ускова на цьому портреті виглядає трохи старшою, ніж на попередньому. Навіть її руки, які ніжно підтримують дитину, показані повними й дещо грубуватими – це не витончені ручки з видовженими пальчиками у світських акварельних портретах. Тут руки реалістично доповнюють образ і нагадують про щоденні турботи матері. Їх зображення дуже затінене, і глядач помічає їх наприкінці розгляду роботи, тому руки дають останню важливу інформацію для емоційного сприйняття.

Образ дитини є дуже виразним: дівчинка дивиться на глядача великими вологими очима, обличчя має відкритий емоційний вираз, наче дитя звертається до нас, протягуючи ручку й показуючи нам гілочку. Дитина зображена в дуже динамічній позі, немов художник фотографічно схопив її в момент руху, а статична фігура матері ніби огортає рухливе дитя, привносячи стабільність у композицію. Боса ніжка дівчинки і рука з гілочкою є важливими для створення образу, бо передають відчуття дитячої безпосередності й відкритості, які добре контрастують із дорослим спокоєм та турботою матері.

На затіненій частині обличчя матері й дитини, як і в портреті В. Воронцова, подано під-

ОЛЕНА ГОМИРЕВА. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТІВ СЕПІЄЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА...

силений світлий рефлекс від одягу: обличчя моделей уведено в інтимну напівтінь, але підсвічені, щоб образи ясно сприймалися.

Одяг жінки переданий подібно до попереднього портрета – матеріально й чітко. Проста домашня сукня, прикрашена мереживним комірцем, доповнює земний образ А. Ускової. Однак одяг дитини не такий реалістичний у зображенні складок, щоб посилити відчуття легкості сорочки та зробити образ дівчинки менш приземленим, більш ідеалізованим і чистим.

Цікаво, що написання оточення в цьому портреті хвилювало Т. Шевченка більше, ніж у попередньому. Під час роботи над багатьма портретами художника здебільшого цікавила людина – її обличчя, іноді вбрання або характерний атрибут. Однак у сепіях часів заслання Т. Шевченко часто зображав оточення: від легкого натяку на характер обстановки до детального зображення частини інтер'єру. Цю особливість портретів із заслання відзначила ще Г. Паламарчук, яка зауважила, 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)» [8, с. 38].

Окрім інформативності, прописане оточення є дуже важливим у художньому плані. Наприклад, у портреті А. Ускової з дитиною контрастне тло з вікном за активністю рівноцінне контрастним фігурам на першому плані. Без нього вони виглядали б занадто темними. Частина з ажурними плямами листя на тонких стеблах, м'яким обрисом звисаючої завіси й тонкою решіткою дозволяє оку глядача відпочити від великих мас і урізноманітнює композицію. Схожий мотив згодом митець використав в аркуші «Телемак на острові Каліпсо» (1856–1857 рр., НМТШ, Г-286). Видно, що Т. Шевченко, подібно до німецьких і голландських художників XVI–XVII ст., із творчістю яких був ознайомлений, отримував задоволення від подібних вставок. Це найвитонченіша в силуетному й тональному плані частина зображення. Вигнуті обриси плям, градація насиченості від світлих напівпрозорих тонів до темних і глибоких, варіації розмірів лис-

тя (великих посередні та дрібніших із віддаленням) і їх форм із вкрапленням в'юнкх квіточок, контрастні відблиски по краю великого листка внизу – завдяки ювелірності виконання цей фрагмент цікаво роздивляється. Йому дещо вторить ажурність комірця сукні А. Ускової, і це об'єднує зображення.

Т. Шевченко врівноважено чергував світле й темне в композиції: великі світлі плями одягу протиставлені великій темній масі завіс над ними; посередині між цими двома полюсами темного та світлого представлена зона дрібних контрастів – обличчя зі складною світлотінню й ажурне зображення зелені та решітки у вікні. Таким чином Т. Шевченко дає цікавий для роздивляння акцентований композиційний вузол в оточенні великих, більш нейтральних, плям, які його відтіняють і дозволяють оку відпочити від деталізації. При цьому художник об'єднав композицію перегукуванням лінійних контрастних ритмів: повтором ритмів стікаючих складок одягу, ажурних стебел у вікні, геометричності решіток у лівій та дальній правій частинах. Тут також є активне різке штрихування в темній масі завіс і затіненого кута кімнати, але увага від нього відволікається деталями інтер'єру.

Отже, на відміну від інших портретів, де тонке опрацювання обличчя моделі відтіняється експресивним штрихуванням тла або умовною геометризациєю інтер'єру, тут виокремлення образів жінки й дитини відбувається завдяки світлим і темним плямам, які оточують їх, а також ажурним фрагментам вікна та комірця.

Розглядаючи цей портрет, можна підсумувати, що Т. Шевченко дуже вдало передав емоційні стани жінки й дитини завдяки характеру освітлення, контрасту динаміки і статичності, жестах, виразам обличчя та оточенню. За допомогою відібраних художніх засобів митець створив цілісне й продумане зображення з деталізованим простором, у якому виразно виділяються портретовані. Незважаючи на більшу, ніж у попередньому портреті, увагу до оточення, портрет А. Ускової з дитиною є більш інтимним.

За манерою виконання до портретів А. Ускової близький портрет Катерини та

ШЕВЧЕНКІАНА

Миколи Бажанових (1854 р., НМТШ, Г-723). Він схожий за принципом моделювання форми, передачею матеріальності різних об'єктів, станом домашнього спокою. Це – парний портрет чоловіка з дружиною, що незвично для Т. Шевченка. Художник здебільшого розділяв чоловічі й жіночі образи, адже вони різного характеру, і для них митець використовував різні вирішення. На згаданому портреті образи чоловіка і дружини зближені, показані як єдине ціле, а подібність у манері моделювання обличчя посилює таке сприйняття.

Портрет справляє враження, немов Т. Шевченко зайшов до затишної кімнати, у якій подружня пара зосередженого читала, він відволік їх, і вони перевели на нього погляди. Художник ніби знайомить глядача з портретованими: вони обоє уважно дивляться на нас, чоловік навіть нахилився вперед для цього, і цей нахил відповідає не презентабельному портрету, а зображенню природного руху людини в подібній домашній ситуації.

Т. Шевченко не був схильним до написання репрезентативних портретів. Він завжди представляв моделі на огляд глядачеві, але подавав їх у певному затишному стані. Одяг подружжя Бажанових цілком неофіційний: жінка вдягнена в просту накидку, а чоловік показаний у розстібнутому мундирі, який зім'явся складками від нахилу вперед, що зменшує репрезентативність. Книжка в руці чоловіка, софа, лампа на столику передають відчуття затишку та спокою. Характер тіні, напівтемрява кімнати, з якої світло лампи вихоплює обох моделей, посилюють це враження.

Виконання обличчя К. Бажанової дуже схоже на виконання обличчя А. Ускової, освітлення також падає збоку, однак без активного світлого рефлексу. Половина її обличчя повністю затінена, лише око виділяється світлішим тоном для виразності погляду, проникливо визирає з тіні. Руки жінки з мереживними манжетами, на відміну від портрета А. Ускової, вдало доповнюють композицію своєю делікатністю й мініатюрним виконанням. Диспропорції, властиві багатьом роботам Т. Шевченка, проявляються і в цьому портреті: завелика голова жінки

для такого короткого тулуба й малесенькі ручки, а також вузькі плечі чоловіка порушують гармонійне сприйняття зображення.

У цій роботі більше, ніж в інших сепіях митця, штрихування зливається в насичену м'яку пляму, можливо, цьому об'єднанню сприяє темний пожовтілий тон паперу. Як і в портреті А. Ускової з донькою, тут написання предметів слугує ще й засобом урізноманітнення зображення, точкою відпочинку для ока. Особливо це стосується виразних лінійних ритмів круглого столика, лампи, книжки в руці чоловіка, світлих обрисів коміра мундира. Серед темного насиченого тла, яке на перший погляд здається нейтральним, виділяються також ледь помітні рослинні орнаменти спинки софи, що збагачують нейтральне тло й обрамляють виразні обличчя портретованих.

Лінійний ритм накидки з оторочкою К. Бажанової привертає значну увагу, особливо дугоподібна лінія, що спускається від коміра вниз, – вона є сильною домікантою, яка поєднує ліву і праву частини горизонтальної композиції. Лампа з одного боку і книга з другого замикають цю композицію, тобто композиція замкнена другорядними елементами, і над ними, у її центрі, розміщений змістовий вузол у вигляді обличчя Бажанових. Згадані другорядні елементи подані у вигляді плям та широких ліній і виділені чіткими контрастними контурами, які своєю простотою підкреслюють складне моделювання обличчя портретованих.

У портретах 1853–1854 років світлотінь стає виразною та цілісною, художник сміливіше користується контрастом, довше розтягує градацію між світлом і тінню, матеріально передає об'єм та поверхню форм. Чим далі, тим контрастнішою й емоційнішою стає світлотінь, а об'єм – яскравіше вираженим. У роботах 1856–1857 років ми бачимо майже драматичну світлотінь. Саме завдяки названим змінам автор статті схильний зарахувати портрет Лук'яна Алексєєва (1856–1857 рр., НМТШ, Г-265) до цього періоду. Портрет раніше називався «Невідомий чоловік з гітарою» і мав складнощі з датуванням. У більшості радянських видань час його створення визначали 1848–1849 роками, однак Г. Па-

ОЛЕНА ГОМИРЕВА. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТІВ СЕПІЄЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА...

ламарчук атрибутувала портрет як зображення Л. Алексєєва та обґрунтувала дату створення 1856–1857 роками [8, с. 43], і деякі дослідники підтримали цю версію, зокрема, В. Овсійчук [6, с. 304] та Н. Орлова [7, с. 76]. На основі формального аналізу портрета можна зауважити, що остання версія датування є вірогіднішою.

У цій роботі обличчя зображеного чоловіка та ліва рука промодельовані скульптурно, твердо, упевнено. Саме ці два елементи – обличчя з високим лобом, рельєфними вилицями, напруженим поглядом і руки на струнах та грифі гітари – «носії» характеру моделі. З'являється глибока тінь навколо очей, завдяки якій погляд стає виразнішим і гострішим, що є суто романтичним прийомом. Це підкреслення зосередженого неспокою в очах не було характерне для портретів Т. Шевченка: він бачив своїх моделей спокійними та мрійливими. Однак це властиво його автопортретам, починаючи з 1840 року, і тому зображення такого стану в цьому портреті створює відчуття, ніби в образі Л. Алексєєва митець передав автопортретні риси й переніс свою емоцію на модель.

Контрастна фігура гарно вимальовується на неконтрастному тлі. Враження від різкої світлотіні на обличчі художник згладжує: ще різкіший контраст між білим коміром сорочки та темним мундиром відволікає увагу від контрастності обличчя. Крім того, білизна коміра здається холоднішою на тлі обличчя і тому надає його зображенню живості й теплоти. Витонченість напівпрозорого тонування на руках, підборідді, гітарі, лесувально плавний перехід між глибокою тінню та яскравим світлом, чіткість силуетних обрисів, майстерність штрихування, яке непомітно зливається в пляму, – усе це суттєво відрізняє названу роботу від ранніх портретів 1850-х років і тим більше від зображень кінця 1840-х років.

Роботи 1856–1857 років цікавіше розглядати в деталях завдяки тому, що контрасти – чисті й активні, контури плям – чіткі, більша кількість дзвінких та акуратно пророблених деталей. Робота пензлем точно вивірена: від зовсім непомітної у важливих місцях до грубої й виразної там, де це можливо. Т. Шевченко досяг дуже високого рів-

ня у володінні графічною технікою та створенні цілісного, гарно 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 Т. Шевченка.

Таким чином, портрети сепією є логічним продовженням попередніх напрацювань Т. Шевченка як у графіці, так і в живопису. У них утілилися здобутки жанрових та натурних графічних творів 1840-х – початку 1850-х років, такі як скульптурне трактування тіла, світлотіньове вирішення простору. Розглянуті зображення продовжили досвід художника в передачі інтимного образу, використанні психологічно активної світлотіні та композиційно важливого тла з олійних портретів та автопортретів, виконаних різними техніками. Порівняно з акварельними портретами, портрети сепією є виразнішими, ціліснішими і в певному сенсі проробленішими.

Результатом удосконалення Т. Шевченком манери володіння сепією є трактування світлотіні, вибір такої схеми освітлення, завдяки якій форма скульптурно заокруглена, передані найменші деталі обличчя, підкреслено реалістичність та виразність фігур на тлі. Також важливою є манера виконання – накладання мазків, розрідженість пігменту, трактування плям і тональної розтяжки. Роботи сепією засвідчили, що Т. Шевченко міг використовувати живописний контраст холодного й теплого в графіці, тим самим ускладнюючи звучання монохромного зображення.

Отже, можна дійти висновку, що портрети сепією Т. Шевченка перебувають на стику його досвіду в різних жанрах і техніках. Вони втілили найкращі досягнення митця в період заслання та показали значне зростання майстерності й цілісності бачення, що стало підґрунтям творчості останнього періоду життя художника. Перспективи подальшого дослідження теми передбачають поглиблений аналіз розглянутих робіт, зокрема, продовження порівняльних студій портретних зразків як у руслі творчості самого Т. Шевченка, так і в загальному контексті вітчизняного та світового мистецтва XIX ст.

ШЕВЧЕНКІАНА

Скорочення

НМТШ – Національний музей Тараса Шевченка

Джерела та література

1. Автопортрети Тараса Шевченка : альбом / упоряд. і авт. вступ. статті Л. В. Владич. – Київ : Мистецтво, 1973. – 79 с. : іл.
2. Білецький П. Апостол України: життя і творчість Тараса Шевченка / П. О. Білецький. – Київ : Стилос, 1998. – 283 с.
3. Владич Л. До питання про художню освіту Шевченка в доакадемічний період / Л. Владич // Збірник праць ювілейної XIII наукової шевченківської конференції. – Київ, 1965. – С. 136–146.
4. Новицький О. Автопортрети Т. Г. Шевченка / О. Новицький // Шевченківський збірник / під ред. П. Филиповича. – Київ : Сорабкоп, 1924. – С. 119–125.
5. Новицький О. Шевченко та Рембрандт // Україна. – 1925. – Кн. 1–2. – С. 122–125, 292–299.
6. Овсійчук В. Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури / В. Овсійчук. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. – 414 с. : іл.
7. Орлова Н. Альбом Лук'яна Семеновича Алексєєва (деякі штрихи до малярської спадщини Тараса Шевченка) / Н. Орлова // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – 2013. – Вип. 13. – С. 76–80.
8. Паламарчук Г. Нескорений Прометей: творчість Шевченка-художника 1850–1857 років / Г. Паламарчук. – Київ : Мистецтво, 1968. – 111 с.
9. Тарахан-Бережа З. Шевченко – поет і художник (До проблеми єдності образного мислення) / З. П. Тарахан-Бережа / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ : Наукова думка, 1985. – 183 с. : іл.
10. Широцький К. Деякі портрети, роблені Тарасом Шевченком / К. Широцький // Рада. – 1911. – 5, 6 квітня.
11. Широцький К. Портретные произведения Т. Шевченка // Искусство в Южной России. – Київ, 1914. – Чис. 1–2.
12. Яцюк В. Живопис – моя професія. Шевченкознавчі етюди / В. М. Яцюк. – Київ : Радянський письменник, 1989. – 301 с.
13. Яцюк В. Малярство і графіка Тараса Шевченка: спостереження, інтерпретації / ред. В. Козирського. – Київ : Рада, 2003. – 368 с.

References

1. Vladych L. (comp. and prel.) (1973) *Avtoportrety Tarasa Shevchenka: albom* [Self-Portraits of Taras Shevchenko: An Album]. Kyiv: Mystetstvo, 79 pp., ill.
2. Biletskyi P. (1998) *Apostol Ukrainy: zhyttia i tvorchist Tarasa Shevchenka* [Apostle of Ukraine: Life and Works of Taras Shevchenko]. – Kyiv: Stylos, 283 pp.
3. Vladych L. (1965) Do pytannia pro khudozhniu osvitu Shevchenka v doakademichnyi period [To the Issue of Artistic Education of Taras Shevchenko in Pre-Academic Period]. Proceedings of the XIIIth jubilee scientific conference dedicated to T. Shevchenko. Kyiv, pp. 136–146.
4. Novytskyi O. (1924) Avtoportrety T. H. Shevchenka [Self-Portraits of T. Shevchenko]. *Shevchenkivskiy zbirnyk* [The Shevchenko Collection] (ed. P. Fylypovych), Kyiv: Sorabkop, pp. 119–125.
5. Novytskyi O. (1925) Shevchenko ta Rembrandt [Shevchenko and Rembrandt] // *Ukraina* [Ukraine], Vol. 1–2, pp. 122–125, 292–299.
6. Ovsyichuk V. (2008) *Mystetska spadshchyna Tarasa Shevchenka u konteksti yevropeyskoyi khudozhnioi kultury* [The Artistic Heritage of Taras Shevchenko in the Context of European Artistic Culture]. Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrayiny, 414 pp., ill.
7. Orlova N. (2013) *Albom Lukyana Semenovycha Aleksieieva (deyaki shtrykhy do maliarskoyi spadshchyny Tarasa Shevchenka)* [The Album of Lukyan Semenovych Aleksieiev (Some Strokes to the Artistic Heritage of Taras Shevchenko)]. *Ukrayinske mystetstvoznnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii* [The Ukrainian Art Studies: Materials, Studies, Reviews], Iss. 13, pp. 76–80.
8. Palamarchuk H. (1968) *Neskorenyi Prometey: tvorchist Shevchenka-khudozhnyka 1850–1857 rokiv* [Unsubdued Prometheus: Taras Shevchenko's Works in 1850–1857]. Kyiv: Mystetstvo, 111 pp.
9. Tarakhan-Bereza Z. (1985) *Shevchenko – poet i khudozhnyk (Do problemy yednosti obraznoho myslennia)* [Shevchenko: A Poet and Artist (To the Issue of Unity of Creative Thinking)] (M. Ryl'skyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the NAS of Ukraine). Kyiv: Naukova dumka, 183 pp., ill.
10. Shyrotskyi K. (1911) *Deiaki portrety, robleni Tarasom Shevchenkom* [Some Portraits Created by Taras Shevchenko] / K. Shyrotskyi // *Rada*, April 5–6.

ОЛЕНА ГОМИРЕВА. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТІВ СЕПІЄЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА...



Іл. 1. Т. Шевченко. Автопортрет. 1849 р. Папір, сепія. НМТШ

ШЕВЧЕНКІАНА



Іл. 2. Т. Шевченко. Портрет А. Ускової з шаллю (фрагмент). 1853–1854 рр.
Папір, сепія, олівець. НМТШ

ОЛЕНА ГОМИРЕВА. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТІВ СЕПІЄЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА...



Іл. 3. Т. Шевченко. Портрет А. Ускової з дитиною (фрагмент). 1853–1854 рр. Папір, сепія. НМТШ

Іл. 4. Т. Шевченко. Портрет К. та М. Бажанових (фрагмент). 1854 р. Папір, сепія. НМТШ



ШЕВЧЕНКІАНА



Іл. 5. Т. Шевченко. Портрет Л. Алексєєва. 1856–1857 рр. Папір, сепія. НМТШ

ОЛЕНА ГОМИРЕВА. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТІВ СЕПІЄЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА...

11. Shyrotyskiy K. (1914) Portetnyye proizvedeniya T. Shevchenka [The Portraiture by Taras Shevchenko]. *Iskusstvo v Yuzhnoy Rossii* [The Southern Russian Art]. Kiev, No. 1–2.
12. Iatsiuk V. (1989) *Zhyvopys – moya profesiya. Shevchenkoznavchi etyudy* [Painting is My Occupation. The Shevchenko-Study Skethes]. Kyiv: Radianskyi pysmennyk, 301 pp.
13. Iatsiuk V. (2003) *Maliarstvo i hrafika Tarasa Shevchenka: sposterezhennia, interpretatsii* [Paintings and Graphic Works of Taras Shevchenko: Observations, Interpretations] / (ed. V. Kozyrskyi), Kyiv: Rada, 368 pp.

SUMMARY

This article deals with the formal analysis of sepia portraits created by Taras Shevchenko in the 1850s, since these works mirror changes in his artistic style, which had been gradually developing in previous oil portraits and graphical genre works.

The goals of this analysis are to determine specific features of Shevchenko's portraits, to explore his manner of using a sepia technique and elaborating an artistic manner from early portraits of 1852 to mature works of 1856–1857.

Until the 1830s–1840s, Taras Shevchenko did not use sepia for portrait images, however, he created sepia genre works, in which he has worked out a sharp contrast of light and shade along with smooth tone gradation with the view of recreating an emphatic volume and materiality of objects. Originals of sepia portraits have survived since 1852, and they show a further development of aforementioned features.

The artistic manner of Shevchenko's sepia portraits has acquired some new features that were absent in his previous pencil and aquarelle portraits. These monochrome brown images allowed the artist to concentrate on expressive chiaroscuro effects, with the modelling rapidly growing in activity. Consequently, an emphasized, almost physically perceptible volume of body and head has appeared. Tone gradations became very subtle that made the artist possible to create expressive compositions while combining smooth that tone gradation with contrasting spots.

Sepia has become *picturesque* in Shevchenko's works. In graphic representation, he used a pictorial method of simultaneous contrast between brown sepia and whitewash or grey pencil. White and grey are neutral but close to warm brown they obtain a cold character. We can see this effect in the portrait of Agatha Uskova (1853–1854). This contrast of cold and warm tones is a specific feature of painting. That is why this made Shevchenko's graphic works more material and painting-like. The artist also applied some other effects to provoke this impression, such as emphasized reflexes on a model's skin, for example, in the portraits of Volodymyr Vorontsov (1852), and Agatha Uskova with daughter (1853–1854).

The features of the 1850s sepia portraits developed for the first time in a self-portrait (1849). The execution is refined and skillful, and chiaroscuro there is somewhat sharper. The artist used the manner of shading for creating persuasive material effects. Sepia portraits also show some features similar to Shevchenko's oil portraits, such as the psychological role of light on face in accentuation of inner life of a model, the role of neutral background in emphasizing the figure.

In the early 1850s to 1856–1857 Shevchenko's sepia portraits discernible is the strengthening of some new features. The portrait of Volodymyr Vorontsov (1852) shows a soft and detailed chiaroscuro. Later light and shade gathered in big contrast spots and the volume became sculpture-like. The portraits of Agatha Uskova (1853–1854) already present a strong new manner – with sharp, solid spots of light and shade, bolder contrast, wider tone gradation for demonstrating pronounced volume, more convincing modelling of shape and surface of objects.

Shevchenko's sepias of 1856–1857 are characterized by almost dramatic chiaroscuro. This feature is noticeable in the portrait of Lukyan Aleksyeyev (1856–1857). They have many distinct and carefully worked-out details, with paintbrush work being highly accurate – in the range of modelling of absolutely imperceptible to rough and expressive strokes. We can confidently say that by 1856 Shevchenko had reached a very high level of graphic skills. In 1859–1860, this experience has become a basis for Shevchenko's numerous proficient pencil and etching portraits.

Keywords: portrait, sepia, Taras Shevchenko, chiaroscuro, composition, space, analysis.