

УДК 76.046(477)''18

## СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОРТРЕТІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ІТАЛІЙСЬКИМ ОЛІВЦЕМ 1857-1859 РОКІВ

Гомирева О.І.

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

Стаття присвячена олівцевим портретам, виконаним Тарасом Шевченком після повернення із заслання у 1857-1859 роках. Предметом розгляду є образність портретів, особливості графічної манери художника, застосування ним засобів виразності, подальший розвиток навичок і прийомів, здобутих ним у попередній період заслання (1847-1857). Виявлено новий підхід митця до трактування тла як активного елемента у підкресленні образу моделі, розподілі контрастів, створенні відчуття простору. Проаналізовано манеру використання Т. Шевченком італійського олівця від градацій сірого до насиченого чорного тону, роботу з контрастом чорного, сірого і білого штрихування у моделюванні об'єму і розстановці акцентів, застосування художником тонування паперу. Проведено формальний аналіз ряду олівцевих портретів, кожен з яких, з одного боку, показує розробку окремих художніх проблем, використання різного досвіду та різне трактування образу портретованого. З іншого боку, у цих портретах простежуються єдині риси нової графічної манери, які проявлялися також в офортних портретах і пейзажних замальовках митця 1858-1861 років. Ці твори представляють новий щабель у творчості Т. Шевченка.

**Ключові слова:** Тарас Шевченко, портрет, італійський олівець, аналіз, манера, образ.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Творчість видатного українського митця Тараса Шевченка не була однорідною, вона проходила різні етапи і містить чітку лінію розвитку. Вершиною цього розвитку є період останніх років заслання (1856-1857 рр.) і роки творчості після повернення із заслання (1857-1861 рр.). У цей час художня манера митця стає

найбільш відпрацьованою та виразною, здобутки попередніх етапів творчості, особливо, років заслання, поєднуються в цілісне художнє бачення, що впливає на рівень виконання портретів та особливості зображення моделей.

Портрети Т. Шевченка 1857-1859 років, виконані італійським олівцем, яскраво демонструють нову манеру, яка полягає, по-перше, у дослі-

дженні виразних можливостей цього інструмента. Також нові риси з'явилися в особливому трактуванні тла, використанні контрастів, глибшій психологічній характеристиці образу. Ці риси портретів потребують ґрунтовного формального аналізу для визначення того, як вдосконалювались набуті Т. Шевченком до 1857 року навички і як розвивалось мистецьке бачення художника на останньому етапі творчості.

Дане дослідження вузько спрямоване на виявлення згадуваних рис лише у межах жанру портрету, однак воно складає підґрунтя для порівняльних та узагальнюючих досліджень робіт митця в інших жанрах і техніках для виявлення як специфічних, так і загальних тенденцій його стилю.

**Аналіз попередніх досліджень теми.** Питання портретної творчості Т. Шевченка досить широко розглядалось у науковій літературі. Дослідники зосереджували свою увагу на атрибуції творів, особливостях презентації портретованих, умовах створення портретів, іноді даючи короткі аналізи формальної побудови творів.

Дослідник К. Широцький на початку ХХ ст. розглядав різні аспекти творчості Т. Шевченка, у тому числі портрети, у своїх статтях [8, 9]. Хоча в них зустрічається невірне датування деяких творів, що було звичайним явищем для того часу, однак дослідник дає цінні коментарі щодо впливу на митця інших художників, рівня виконання творів, світлового вирішення і композиційних схем, якими користувався Т. Шевченко у портретах.

Мистецтвознавець П. Білецький у книзі «Апостол України» [2] розглядає деякі портретні твори художника останнього періоду, вписуючи їх у канву його життєвого шляху. Дослідник дає короткі зауваження щодо особистостей портретованих, їх психологічної характеристики та манери виконання, іноді говорячи про недостатню глибину образу і поверхову манеру виконання [2, с. 245, 247].

В. Овсійчук у ґрунтовній монографії «Мистецтво спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури» [5] детально розглядає портретну творчість художника, у тому числі портрети означеного періоду, з точки зору подробиць створення робіт, ставлення до моделей, манери виконання і паралелей з творами інших художників. Шевченкознавець В. Яцюк – автор багатьох публікацій про Т. Шевченка, у тому числі статті «Децо про стилістику Шевченкових портретів» [10] – розглядає портретну творчість Т. Шевченка, перш за все, з позицій атрибуції і образності, а також в плані стилістичних особливостей: манери виконання, використання відблисків, контрастів, композиційних схем. Таким чином дослідник аналізує, зокрема, олівцеві портрети Айри Олдріджа (1858) і Марії Максимович (1859) [10, с. 8-9].

Знавшина творчості Т. Шевченка Г. Паламарчук у ґрунтовному дослідженні «Нескорений Прометей: Творчість Шевченка-художника 1850-1857 років» [6] розглядає творчість художника років заслання, які передували розгляданому у статті періоду, однак аналіз портретів 1850-1857 років дає важливе розуміння здобутків і рис, які стануть основою портретної творчості Т. Шевченка останніх років його життя. До-

слідниця пише про зміни у художньому баченні митця, про особливості трактування світла, моделювання форми, застосування штриха і роль цих засобів у передачі образу портретованого [6, с. 37-40, 48-49].

Окремий масив досліджень присвячений темі автопортретів Т. Шевченка у різних техніках, в тому числі олівцевих. Зокрема, цю тему розробляв О. Новицький у статті «Автопортрети Т.Г. Шевченка» [4], де він розглядав стильові особливості, світлотіньове вирішення автопортретів. Також Л. Владич у вступній статті до альбому «Автопортрети Тараса Шевченка» [1] згадує автопортрети 1857 року, виконані італійським і білим олівцями, дає їм короткі оцінки з точки зору образності [1, с. 21-22].

**Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми.** У науковій літературі олівцеві портрети Т. Шевченка розглядаються в меншій мірі, ніж олійні або акварельні. Проведені дослідниками аналізи, викладені коментарі щодо манери виконання досить короткі і вибіркові. Ці дослідження вимагають розширення і доповнення: потребує ґрунтовного аналізу використання Т. Шевченком техніки італійського олівця, його поєднання з іншими матеріалами, трактування художником форми і світлотіні, використання контрастів, застосування виразних засобів для передачі образу портретованого.

**Метою статті** є дослідити стилістичні особливості олівцевих портретів Т. Шевченка, розглянути прояви рис, які склалися у попередній період заслання, і нові здобутки останнього етапу життя художника. Досягнення визначеної мети потребує виконання наступних завдань:

- проаналізувати особливості використання Т. Шевченком італійського та білого олівця;
- прослідкувати прояви стилістичних рис, які склалися у попередні періоди творчості художника, і визначити появу нових рис;
- виявити психологічне трактування портретованих і роль засобів виразності для передачі образів;
- прослідкувати спільні та відмінні стилістичні тенденції у ряду олівцевих портретів Т. Шевченка 1857-1859 років;

**Методологія статті** базується на методах формального й порівняльного аналізів, які дають можливість дослідити засоби виразності і принципи передачі образів у портретах Т. Шевченка.

**Виклад основного матеріалу.** Тарас Шевченко звертався до техніки олівцевого рисунку в жанрі портрета протягом всіх періодів творчості, однак рисунок італійським олівцем «стає основним у час повернення Шевченка з неволі та в роки його перебування в Петербурзі й на Вкраїні», як відмічав ще В. Яцюк [10, с. 8]. У цей час проявляються здобутки попереднього етапу заслання і з'являються нові риси у графічній манері художника.

Період заслання, незважаючи на важкі умови життя, перешкоди і заборону творити, був дуже продуктивним для Шевченка у творчому плані. Саме в цей час його графічна манера зазнала кардинальних змін, стала зрілою, у ній з'явилися нові риси. Графічні портрети цього часу показують більш вільний та інтимний характер подачі моделі, що раніше виявлялося в олійних, а не

у графічних портретах, а також зміни у використанні засобів виразності для створення виразного образу. Зокрема, ці роботи характерні великою увагою до світлотіні, моделювання, використання контрастів, передачі матеріальності об'єктів, пошуку ефективної взаємодії між зображенням моделі і характером тла.

Після повернення із заслання Т. Шевченко почав ще активніше працювати і застосовувати нові здобутки. Манера, розвинута в творах попередніх років, на повну силу проявилася, перш за все, у великому ряді портретів. Всі роки після повернення із заслання характерні активною портретною творчістю: у 1857-1859 роки художник створює портрети італійським та білим олівцями, а в 1860 році переходить до портретів в техніці офорту. Вже під час подорожі в Петербург в манері митця помітні зміни: з'являється більша свобода і впевненість у використанні штрихування та контрасти.

Під час подорожі з Астрахані і в Нижньому Новгороді Т. Шевченком був виконаний ряд портретів та пейзажних замальовок. Якщо ці олівцеві пейзажі за манерою виконання і композиційною побудовою цілком відповідають стилістиці років заслання, то портрети показують подальший розвиток і нові риси манери. Наприклад, посилюється роль тла та його вплив на сприйняття моделі. В олівцевих портретах періоду заслання Т. Шевченко використовував експресивне штрихування тла для підкреслення делікатної манери зображення портретованого. В останній період характер і роль тла, виконаного умовним штрихуванням, ускладнюється: у багатьох портретах воно набуває об'ємного звучання і активніше передає відчуття простору, в якому зображено модель. Це робиться за допомогою особливої розтяжки, використання білого олівця і додаткових ліній (зовнішньої рамки чи розділяючих тло внутрішніх ліній).

Це нове трактування тла проявляється вже в портретах Т. Єпіфанова, К. Козаченко, датованих часом подорожі до Нового Новгороду. Вони показують наскільки художник пішов вперед від портретів І. Ускова (1853-1857, НМТШ, Г-272, італійський олівець, білило) і К. Бажанової (1854, НМТШ, Г-273, італійський олівець) в плані виразності, свободи і сміливості контрастів.

У портреті Тихона Єпіфанова (1857, НМТШ, Г-816, італійський і білий олівець) контраст – перше, що впадає в очі, завдяки йому портрет виглядає емоційно виразно. Художник хотів ще підсилити його, для чого застосував ледь помітний темний підмальовок. Обличчя замкнене в кільце контрастів: воно знаходиться в обрамленні з одного боку м'якої, пишної, світлої та не-контрастної бороди, з іншого боку дуже чорного, контрастного, різко прописаного волосся, протиставленого ще й плями білило.

У виконанні самого обличчя моделююче штрихування досить грубе, начеркове, майстер просто швидко ловив форму, не випишуючи делікатно її пластику. Даний портрет був зроблений швидко, в короткий сеанс. Це грубувате штрихування має психологічну роль, підкреслюючи суворість в образі чоловіка. Хоча П. Білецький пише про поверховість психологічної характеристики і відпрацювання форми [2, с. 245], однак Шевченко варіював

манеру виконання для передачі характеру моделі. В масі жорстких штрихів виділяються зображені у зовсім іншій манері очі Т. Єпіфанова: вони уважно і обережно нарисовані – в цьому фрагменті не мало бути поспіху та недбалості. Тому очі такі виразні, бо це найбільш тонко зроблена деталь в узагальненому начерковому зображенні. Портрет Т. Єпіфанова наче показує наступну ступінь після автопортретів Т. Шевченка: там була скрупульозна увага до обличчя, а все навколо умовне, а тут увага фокусується ще вужче – на очах і погляді, тепер навіть обличчя стає частиною умовного оточення для очей.

Написання одягу також показує різницю між свободою і цілісністю теперішньої манери та портретами попереднього періоду. З одного боку, ще у портреті К. Бажанової одяг був переданий товстими лініями, перекритими умовним експресивним штрихуванням, що відтіняло делікатне обличчя жінки. Портрет Т. Єпіфанова продовжує цю тенденцію: одяг живо і цілісно написаний тонкими й жирними лініями з однією плямою м'якого штрихування. З іншого боку, у цьому зображенні більше свободи, художник відмовляється від перекриваючого штрихування, яке приховувало грубість контурів. Тепер він підкреслює грубий, начерковий характер цих ліній, що говорить про нове розуміння першочергових і другорядних елементів у цілісному зображенні.

Сконцентрованість штрихування в одній плямі одягу і незаповнені контури навколо мають також важливе композиційне значення: порожні ділянки між лініями необхідні, бо в зображенні майже все виконане частим різким штрихуванням і вони розбавляють його надлишок.

Розділення тла лінією, а також використання білого штрихування поряд з сірим дають сильний просторовий ефект. Складається враження розташованих під кутом площин стін за фігурою і розвитку простору вглибину. Вертикальна лінія стає своєрідною віссю координат і те, що вона зміщена в бік по відношенню до фігури привносить (разом з експресивним штрихуванням і легким розворотом фігури в інший від лінії бік) динаміку нарівні з зрівноваженістю. Також сильний контраст між білим тлом і чорним оксамитовим штрихуванням волоссям одразу пов'язує фігуру і тло в цілісне зображення. Даний портрет при начерковій манері показує продуману композицію. Це яскравий приклад того, як Т. Шевченко навчився використовувати тло – воно стає активним учасником у композиційній будові і у виразному строю портрету, впливаючи на сприйняття моделі.

У акварельних і олівцевих портретах митця, створених до 1847 року, тло або зведене до мінімуму або його роль пасивна і обмежується предметним оточенням (інтер'єр чи пейзаж), яке не впливає на художню виразність моделі. Олійні портрети навпаки написані здебільшого на нейтральному тлі, яке завдяки контрасту світлого і темного дає відчуття простору і повітря навколо моделі, тобто в зображеннях є пов'язаність фігури і тла. В 1853-1857 роках художник став використовувати тло в графічних портретах для підкреслення образу ритмами, контрастами та просторовими ходами. Яскравими прикладами цього є сепії, однак і в олівцевих рисунках почали

проявляться ці риси (передача об'ємності штрихованого тла у «Автопортреті» (1851, НМТШ, Г-385, італійський олівець, білило) і портреті К. Бажанової). Проте там виразність написання моделі домінувала над делікатністю тла, а в портретах після заслання тло експресивністю штрихування та виразністю контрастів не поступається фігурі. Воно більше не є задником, а вступає у взаємодію з образом. Це подальший розвиток того принципу контрастної манери у створенні цілісного графічного твору, який можна побачити в портреті К. Бажанової.

Інша робота цього ж часу – портрет Катерини Козаченко (1857, НМТШ, Г-818, італійський і білий олівець) – демонструє сміливість і вправність руки Т. Шевченка. Художник, який чудово відчував найтонші градації сірого, тепер досяг максимальної виразності насиченого, оксамитового чорного кольору. Після заслання митець використовує для всіх портретів італійський олівець і ближче знайомиться з його насиченістю. В роки заслання в портретах олівцем насичене чорне штрихування з'являлося рідко, художник залишався в діапазоні середніх градацій сірого тону. Після звільнення в його портретах з'являються густі чорні плями, жирні лінії, що надає контрастам глибшого звучання і додає живописного характеру рисункам.

В означеному портреті починається цей шлях знайомства з насиченістю чорного тону. Т. Шевченко використовує всі виразні можливості італійського олівця. Делікатно змодельоване обличчя жінки знаходиться в оточенні експресивних елементів: динамічного і насиченого штрихування тла, чорних глухих плям волосся та коміру, зовсім узагальнених начеркових обрисів одягу. У цій роботі сірі тональні градації півпрозорого штрихування відступають на друге місце після виразності сміливої, глибокої матової чорноти. Тим цікавіше те, що художник тонував папір сірим підмальовком, оскільки без нього контраст світлого паперу і чорного штрихування був дуже активним. А тонування пом'якшило моделювання обличчя, забезпечивши базовий тон, тому Шевченко неодноразово користувався підмальовком у портретах 1858-1859 років.

Цей портрет, за згадкою Т. Шевченка, був виконаний швидко: «сделан в один сеанс белым и черным карандашами довольно аляповато, но не лишен экспрессии» [7, с. 149]. Невипрацьовані ділянки зображення, які й передають характер свіжого, швидкого нариса, є важливою складовою композиції. В аналізі пейзажів заслання йшла мова про те, що художник повністю відчув роль чистого аркуша і незаповнених плям в композиційній ритміці, врівноваженості. До цього лакуни були характерні лише для акварельних портретів чи невеличких альбомних ескізів, хоча там не можна було говорити про активну композиційну роль пустих плям. Тепер же ця роль пауз стала виявлятися в завершених графічних портретах і мати важливе значення для врівноваження частин зображення. Наприклад, у даному портреті обличчя виділяється саме завдяки кільком контрастам за участю порожніх ділянок: по-перше завдяки розташуванню між дуже затемненим тлом і дуже світлою непроробленою нижньою частиною; по-друге, завдяки контрасту свого деталь-

ного, мініатюрного виконання з узагальненими різкими обрисами одягу. Якби одяг був умовно заштрихований або навіть детально прописаний, то в зображенні з'явилось би перевантаження і обличчя сприймалось би не так виразно.

Цікаво, що білий тут не створює активного симультанного контрасту [3, с. 53], на відміну від робіт часів заслання. У цьому портреті використано не білила, а білий олівець, яким півпрозоро промальовані деталі, тому згустки білого не стають виразним холодним акцентом. Тому симультанний контраст послаблений, враховуючи ще й те, що поряд через чорне штрихування тла просвічує теплий папір. Можливо, це говорить, що Т. Шевченка тепер більше цікавить цілісність зображення, а не дзвінкість і декоративна виразність контрастних акцентів. Виразність портрету К. Козаченко, як виявив аналіз, побудована на інших виразних засобах: контрастній манері виконання, активній ролі тла, взаємодії чорного тону з тоном паперу.

Портрет Павла Овсяннікова (1857, Державний Російський музей, Санкт-Петербург, Р-6964, італійський олівець), у якому фігура зображена лише на тлі паперу, яскраво демонструє, яку важливу роль тепер мало штриховане тло для нової графічної манери Т. Шевченка. Оскільки воно має врівноважувати і доповнювати характер моделювання, пом'якшувати контраст між скрупульозною манерою виконання обличчя і широкою, експресивною манерою зображення одягу. Без тла зображення фігури втрачає органічну єдність зі своїм носієм – папером, а для графіки це втрата її головної переваги як виду мистецтва.

Автопортрет Т. Шевченка (1857, НМТШ, Г-825, італійський і білий олівець) є одним з найкращих його олівцевих творів цього періоду і сповна показує всі нові здобутки: роль насиченого тла (від оксамитового чорного тону, який підкреслює об'ємність голови, до півпрозорої легкості, яка додає повітря), нову свободу komponування фігури (до цього в графічних портретах такого обрізу і такої постави фігури не було, лише в олійних), вправність руки в моделюванні (яка не боїться відокремлених штрихів, бо тепер художник краще відчуває цілісність зображення), глибину контрасту і впевнену роботу з насиченими тіннями.

Головне, що займало Т. Шевченка у цьому творі – це обличчя. Світлотінь, тло, одяг тут лише для підкреслення обличчя, саме по собі їх виконання не становить для митця художньої цінності. Звісно, і в попередніх портретах все в композиції було продумане для підкреслення моделі, але якщо раніше було видно, що митець з цікавістю і любов'ю виписує оточення, приділяє увагу одягу, предметному наповненню, то тепер він зводить до мінімуму продумування оточення і перетворює його на сукупність плям і штрихування, єдина мета якого підкреслити образ портретованого.

Штрихування тла наче розповсюджується на одяг – ніби Т. Шевченка, як зазвичай, позначив обрис одягу жирними, м'якими лініями, а потім все ж вирішив записати і цей атрибут зовнішності, змушуючи погляд безкінечно роздвигатись так виразно написане обличчя. В зображенні одя-

гу 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.

Т. Шевченко добре відчував техніку виконання і матеріал. У сепійних портретах художник не давав експресивного штрихування, згладжував дрібні моделюючі штрихи до ефекту оптичного зміщення. А в олівцевих він звертався до експресивних елементів, особливо в зображенні тла, що властиво для сухого матеріалу. Також в моделюванні об'єму обличчя у розглянутих портретах останніх років штрихи часто проявлені і не зливаються, хоча це не заважає цілісності. Тобто без втрати натуралістичної форми, дрібний штрих також став експресивним, швидким. Важливо й те, що штрихи стали ліпити форму не академічним скульптурно округлим рельєфом, який був властивий шевченковим зображенням часів заслання, а згустками тіні (як у творах Рембрандта), тому форма стала виразнішою.

Оксамитовість італійського олівця чудово підходить для м'яких тіней, котрі узагальнюють, зливають форму. Це видно у написанні лівої скроні: контрастне зображення ока гарно виділяється поряд з матовою темно-сірою тінню. Означена тінь світліша, ніж майже чорні акценти, тому з'являється відчуття, що в ній є легкий загальний рефлекс середовища від освітлення.

Л. Владич пише про те, що цей автопортрет показує змучене обличчя стражденної людини, і протиставляє цьому зображенню другий автопортрет Т. Шевченка цього часу (1858, НМТШ, Г-605, італійський і білий олівець), в якому художник зобразив себе «нескореним, непохитним» [1, с. 21]. Однак, важко погодитись повністю з таким сприйняттям. Якщо другий автопортрет справді показує суворий образ борця, «презентований» глядачеві в ідейному ключі, то перший автопортрет показує мислителя, він написаний в інтимному ключі і розкриває не образ страждальця, а 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.

Один з наймайстерніших портретів Т. Шевченка цього періоду – це портрет видатного актора Михайла Щепкіна (1858, НМТШ, Г-826, італійський і білий олівець). Він характерний великою свободою і в той же час сконцентрованою у виконанні. Сам художник вважав цей портрет не зовсім вдалим, оскільки його відволікали при роботі [7, с. 265]. Невідомо, що саме вважав невдалим митець: рівень виконання чи передачу образу, – однак робота вийшла виразною. П. Білецький у коментарі до цього портрета зазначив, що він виконаний «без належної психологічної характеристики. Натхненність його натури (М. Щепкіна – О.Г.) не відчувається» [2, с. 247]. Автор цієї статті не погоджується з цією думкою, оскільки при розгляді фотографій актора помітно, що Шевченко передав витончений спокій і в той же час активний погляд цього діяча. Художнику навіть вдалося ще більше під-

креслити цей погляд. Він зобразив старого друга, який позував йому у своєму неприкритому стані духу – трохи втомленому, не награному, але з живою думкою в очах. Можливо, митець передав тут риси автопортретності.

Цей портрет, на відміну від портрету К. Козаченко, не є швидким рисунком, він має продумане виконання, починаючи з підмалювку. Художник застосував сіре тонування паперу – не ледь помітне, а досить темне. Скоріше за все, він свідомо обрав затемнене сіре тло, щоб потім в ньому ефектніше використати білий олівець (збільшивши контраст з ним) і легше працювати з штрихуванням (оскільки тонування зменшило контрастність моделювання форми, надало йому делікатності). Контраст світлого і темного тут представлений в меншому діапазоні, оскільки на темному підмалювку художник майже не висвітлює форму, лише затемнює. Тому, хоча чистий папір дуже світлий і нарядний, однак тоноване зображення наближене до якогось відчуття натуральності.

Манера виконання характерна такими ж прийомами, як в інших численних портретах: варіації олівцевого штрихування, плями білого штрихування, експресивне написання тла, делікатне моделювання обличчя. Набір виразних засобів той самий, але їх комбінація створює один з найбільш проникливих образів в портретній галереї Т. Шевченка. Неймовірно зображення очей справляє сильне враження, яке забезпечується манерою виконання: чіткі, навіть дещо геометризовані обриси очей разом з ясним контрастом відблисків і тіней акцентують погляд портретованого. Особливої виразності надає те, що таке дзвінке й чітке зображення очей знаходиться в оточенні протилежного за характером м'якого, «матового» моделювання обличчя.

У портреті привертає увагу надзвичайна м'якість моделювання обличчя, воно не контрастне, освітлення більш рівномірне, ніж зазвичай (схоже на освітлення портретів К. Брюллова). Таке делікатне освітлення було в акварельних портретах, олійних жіночих портретах ще до заслання, але для олівцевих робіт воно було невластиве. Світлотінь спокійна як і характер актора, переданий у портреті. Шевченко відмовився від свого улюбленого в роки заслання прийому моделювання обличчя контрастною світлотінню. Тоді контрастна світла і тіні виявляв об'єм зображеного об'єкта, а тепер митець користується витонченішим прийомом – сильний контраст він дає під обличчям у білій сорочці і чорному галстуку, а обличчя пише градаціями сірого та півпрозорим білим штрихуванням. Контрастні плями під обличчям посилюють звучання тіні й відблисків на обличчі, а отже й об'ємність. Без цієї чорно-білої деталі одягу зображення одразу стає плоскішим.

Зображення тла і одягу цілісне та обрамляє обличчя: воно як коштовна мініатюра в центрі широкого за характером виконання оточення. Узагальнене написання одягу, лінії плечей, які розходяться і надають тілу характер постаменту, роблять зображення актора величнішим. Художник створює монументальний презентабельний образ видатної людини, і при цьому в центрі – увага до тонкого психологічного образу.

Портрет іншого представника акторської професії – Айри Олдріджа (1858, НМТШ, Г-285, італійський і білий олівець) – також характерний дослідженням психологічної і художньої виразності. Для Т. Шевченка було, напевно, цікавим завданням зобразити з натури людину іншої раси, ще й в графіці. Сильний контраст білого та італійського олівців був властивий багатьом портретам художника тих років, однак тут він виконує зовсім іншу функцію: своєю дзвінкістю він показує інший характер шкіри не лише за кольором, але й за фактурою. У цьому портреті завдяки свіжості його контрастів, блискучості і дзвінкості акцентів є відчуття американської екзотичності (поряд з менш дзвінкими, більш матовими і пом'якшеними портретами людей з оточення художника). Недарма Т. Шевченко обирає для тла штрихування білим, а не італійським олівцем, що майже не зустрічалося у його портретах. Сильно затемнювати штрихування на обличчі не було змоги, бо рисунок виглядав би брудно і риси обличчя важче вгадувались. Тому майстер знайшов вихід і для передачі темного тону шкіри використав контраст з білим тлом.

Т. Шевченкові 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. В інших портретах художник проробляв костюм умовніше, бо він не був йому цікавий для характеристики образу, але тут краватка-метелик, білизна сорочки цікавлять митця, бо належать іноземному образу американського актора.

У портреті одразу відчутно симпатію автора до моделі, а не лише цікавість до художніх завдань. Портрет сповнений гідності, в очах актора митець зумів передати м'якість і відкритий характер. За глибиною психологічної характеристики, передачею значущості особистості і продуманою майстерністю виконання цей портрет наче складає пару портрету М. Щепкіна.

Це один портрет в галереї робіт Т. Шевченка того часу – портрет Миколи Северцова (1859, НМТШ, Г-1666, італійський і білий олівець) – також показує делікатну, складну манеру виконання і також зображує людину з тісного інтелектуального кола, в якому відводив душу художник. М. Северцов спілкувався з благодійниками Т. Шевченка Толстими, з А. Олдріджем. Тому цілком природно, що специфіка його портрету дещо нагадує образність і манеру виконання портретів М. Щепкіна і А. Олдріджа. Тут ми бачимо інтелігентну, спокійну людину, показану в найхарактернішому для неї положенні з опущеною головою. Портрет делікатний, своїм м'яким, інтимним трактуванням образу нагадує олійні портрети М. Куліща (1843-1847, НМТШ, Ж-90, олія, полотно) та Й. Рудзинського (1845, НМТШ, Ж-377, олія, полотно).

Однак, незважаючи на всі паралелі, цей портрет значно виділяється з ряду робіт Т. Шевченка. Здебільшого художник зображав моделі більш-менш відкритими, представленими глядачу (навіть коли вони на нього не дивляться). А тут зображення людини, яка взагалі ніяк не контактує з глядачем, ховаючи своє травмоване шрами обличчя. Тому цей портрет є найбільш

проникливим, бо модель не позує, але художник через закритий образ привідкриває для нас вразливість портретованого.

Цікаво, що для такого інтимного і м'якого інтелектуального образу Т. Шевченко обирає, як і для портрету М. Щепкіна, більш делікатну манеру виконання, ніж для більшості портретів того часу. Тут майже немає насичених чорних плям, тло пророблене світло-сірим, півпрозорим штрихуванням, в зображенні одягу лінії легкі і світлі, немає жирних. Цей портрет не вражає контрастом чи живописністю виконання, але він значно цілісніший, ніж більш ранні портрети К. Козаченко та Т. Єфіфанова.

В цьому портреті характер моделюючих штрихів та розтушовка в тінях нагадують манеру моделювання форми у Рембрандта, оскільки форма іноді узагальнюється. Т. Шевченко здебільшого передавав форми натуралістично, скрупульозно виписуючи штрихуванням кожну деталь, до розтирання та розтушовки звертався рідко. А в цьому портреті, якщо подивитись на моделювання лоба, густу розтерту тін над очима, котра змазує чіткі обриси брів, повік, то з'являється відчуття емоційно трактованої, реалістичної, але не академічної форми. Навіть саме ліве око трохи стилізоване: край верхньої повіки сформований двома швидкими лініями, під якими плямкою означена зіниця – це весь рисунок ока. Об'єм верхньої і нижньої повік не промодельований в деталях, а умовно затертий пігментом, хоча при цьому здалеку видно рельєфність. Змазаність другого ока взагалі є неймовірною для Т. Шевченка. Якщо дивитись зовсім зблизька, то складається враження сирого ескізу, але здалеку зображення є закінченим та продуманим як самостійна картина.

Раніше у художника такої умовності не було, очам він завжди приділяв значну увагу, роблячи з них іноді найбільш випрацьовану частину зображення. 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. З цієї точки зору даний портрет є унікальним в графічній творчості Т. Шевченка.

В доробку Т. Шевченка пізнього періоду є кілька портретів, які показують не лише нові здобутки, але й продовження досвіду раннього періоду. Наприклад, портрет Костянтина Шрейдерса (1858, НМТШ, Г-300, італійський та білий олівець) дивним чином нагадує характер акварельних портретів митця 1837-1847 років якоюсь світськістю і дзвінкістю виконання. В пізніх портретах 1857-1860 років вже об'єднався досвід олійних, сепійних, акварельних портретів художника з новими навичками використання італійського олівця і його виразних можливостей. Портрет Марії Кржисевич (1858, НМТШ, Г-387, італійський та білий олівець) нагадує за образністю і за трактуванням «порцелянкової», ліпленої кругленької форми обличчя олійні портрети Є. Кейкуатової (1847, НМТШ, Ж-93), Мавєвської (1843, НМТШ, Ж-376), сепійні портрети А. Ускової (1853-1854, НМТШ, Г-712, Г-871), він продовжує ту традицію, але в іншій техніці. В порівнянні з більшістю портретів того часу, де

моделююче штрихування впадає в очі, тут штрихування замасковано під цілісне перетікання об'ємів. Та й делікатне трактування тла тут відсилає нас до олівецевих портретів 1853-1854 років (згадувані портрети І. Ускова, К. Бажанової). Для зображення образу цієї жінки художник обрав делікатну манеру і користувався прийомами, характерними для попередніх етапів своєї творчості, повернувся до старого досвіду. Але це був непродуктивний шлях для нього, бо його нові здобутки були цінніші.

Портрети останнього періоду у творчості Т. Шевченка тільки на перший погляд представляють цілісний ряд (скрізь введено штрихування тла, моделювання обличчя з білим олівцем, умовне написання одягу), однак вони неоднорідні за характером виконання. Порівняти хоча б делікатні за трактуванням образу і неконтрастні портрети М. Северцова та М. Щепкіна, де штрихування помітне; експресивні, насичені, контрастні портрети Т. Епіфанова та К. Козаченко; об'ємні, блискучі форми в портретах М. Кржижевич, М. Лазаревського (1859, НМТШ, Г-724, італійський олівець. крейда), де штрихування не таке активне. При зіставленні їх з більш одноманітними за виконанням портретами років за слання, це говорить про те, що Т. Шевченко «заспокоївся» у дослідженні формальних проблем, переставши дублювати їх у портретах. Тепер він вільно використовує свій художній арсенал, обираючи необхідні для конкретного зображення засоби. У цьому виявляється висока майстерність зрілого митця.

**Висновки і перспективи досліджень.** Портрети останнього періоду творчості Т. Шевченка представляють найвищий рівень його майстерності. У них виявились нові здобутки художника у використанні графічних засобів виразнос-

ті і глибина психологічного трактування образу. У цей час митець відпрацьовує різноманітний характер лінії і штриха, досконально пізнає можливості італійського олівця й доступних йому контрастів, у нього остаточно формується розуміння тла як активного учасника композиції, який впливає на сприйняття моделі. Трактування образу портретованих також змінилось у порівнянні з попередніми етапами творчості: Т. Шевченко зображує їх презентабельно, однак поглиблює психологічну характеристику моделі, використовуючи для цього засоби контрасту, світлотіні, манери штрихування, узагальненої та деталізованої форми.

Одні зображення цього часу носять характер швидкого начерку, інші є продуманими завершеними творами, у яких кожен етап виконання несе певний ефект для кінцевого образу. Ці портрети являють галерею різноманітних формальних рішень, підлаштованих під специфіку образу портретованого, тому кожне зображення є цілісним, самостійним твором. Деякі портрети базуються на зверненні до досвіду попередніх періодів творчості митця, однак більшість творів показує якісно новий щабель у розвитку цілісного і виразного бачення художником портрету.

**Перспективи подальших досліджень** передбачають поглиблений аналіз портретних робіт Т. Шевченка в різних техніках, особливості використання ним техніки олівця, узагальнення стилістичних особливостей творчості художника на останньому етапі життя і введення їх у контекст всієї творчої еволюції митця, проведення порівняльних досліджень між творами Т. Шевченка в різних жанрах і техніках, а також порівняльних досліджень його портретного доробку в загальному контексті українського та світового мистецтва XIX ст.

## Список літератури:

1. Автопортрети Тараса Шевченка: альбом / Упоряд. і авт. вступ. ст. Л. Владич. – Київ: Мистецтво, 1973. – 79 с. з іл.
2. Білецький П. Апостол України: життя і творчість Тараса Шевченка / П. Білецький. – Київ: Стило, 1998. – 283 с.
3. Иттен И. Искусство цвета / И. Иттен. – Москва: Д. Аронов, 2004. – 95 с.
4. Новицький О. Автопортрети Т. Г. Шевченка / О. Новицький // Шевченківський збірник. Під редакцією П. Филиповича. – Київ: Сорабкоп, 1924. – С. 119-125.
5. Овсійчук В. Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури / В. Овсійчук. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. – 414 с. з іл.
6. Паламарчук Г. Нескорений Прометей: Творчість Шевченка-художника 1850-1857 років / Г. Паламарчук. – Київ: Мистецтво, 1968. – 111 с.
7. Шевченко Т. Щоденник / Тарас Шевченко; упоряд., автор передмови та приміток проф. Л. Ушкалов. – Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. – 448 с.: 52 іл.
8. Широцький К. Деякі портрети, роблені Тарасом Шевченком / К. Широцький // Рада. – 1911. – 5, 6 квітня.
9. Широцький К. Шевченко – художник / К. Широцький // Сяйво. – 1914. – № 2. – С. 44-53.
10. Яцюк В. Дещо про стилістику Шевченкових портретів / В. Яцюк // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 1. – С. 4-9.

## Список скорочень:

НМТШ – Національний музей Тараса Шевченка, Київ.

**Гомырева Е.И.**

Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры

## **СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПОРТРЕТОВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО ИТАЛЬЯНСКИМ КАРАНДАШОМ 1857-1859 ГОДОВ**

### **Аннотация**

Статья посвящена карандашным портретам, выполненным Тарасом Шевченко после возвращения из ссылки в 1857-1859 годах. Предметом изучения являются образность портретов, особенности графической манеры художника, применение средств выразительности, дальнейшее развитие навыков и приемов, выработанных в предыдущий период ссылки (1847-1857). Обнаружен новый подход художника к трактовке фона как активного элемента в выделении образа модели, распределении контрастов, создании ощущения пространства. Проанализирована манера применения Т. Шевченко итальянского карандаша от градаций серого до насыщенного черного тона, работа с контрастом черной, серой и белой штриховки в моделировании объема и расстановке акцентов, использование тонировки бумаги. Проведен формальный анализ ряда карандашных портретов, каждый из которых, с одной стороны, показывает разработку отдельных художественных проблем, использование разного опыта и разную подачу образа портретируемого. С другой стороны, в этих портретах прослеживаются единые черты новой графической манеры, которые проявлялись также в офортных портретах и пейзажных рисунках художника 1858-1860 годов. Эти произведения представляют новый уровень мастерства в творчестве Т. Шевченко.

**Ключевые слова:** Тарас Шевченко, портрет, итальянский карандаш, анализ, манера, образ.

**Gomyreva O.I.**

National Academy of Fine Arts and Architecture

## **THE STYLISTIC FEATURES OF TARAS SHEVCHENKO'S BLACK CHALK PORTRAITS OF 1857-1859**

### **Summary**

The article is dedicated to pencil portraits created by Taras Shevchenko after his return from exile in 1857-1859. The subjects of research are the imagery of portraits, the features of artist's graphic manner, the use of expressive means, the further development of skills and techniques gained in the previous period of exile (1847-1857). The analysis reveals artist's new approach to the interpretation of the background as an active element in emphasizing the image of the model, in arrangement of contrasts, and creation of a sense of space. This article scrutinized the manner of Shevchenko's use of the black chalk from rich grayscale to saturated black tone, along with his use of the contrast of white, black and gray hatching for volume modeling and placement of accents, and artist's application of paper tinting. A formal analysis of a number of pencil portraits has been carried out; each of these portraits on the one hand shows the development of individual artistic problems, the use of different experience and different interpretation of the model's character. On the other hand these portraits display unified features of the new graphic manner which also are revealed in artist's etching portraits and landscape drawings of 1858-1861. These works represent a new stage of mastery in the work of T. Shevchenko.

**Keywords:** Taras Shevchenko, portrait, black chalk, analysis, manner, character.