

ЖИВОПИС Т. ШЕВЧЕНКА: ХУДОЖНЬО–СТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ**М. Юр. Живопис Т. Шевченка: художньо-стилістичний аналіз.**

У статті здійснено художньо-стилістичний аналіз живопису Т. Шевченка, описано вплив стилів класицизму та романтизму на його творчий метод. Охарактеризовано періоди творчості митця та створені у цей час твори, їх художнє та культурологічне значення для розвитку українського та російського образотворчого мистецтва.

Ключові слова: Тарас Шевченко, творчий метод, класицизм, романтизм.

М. Юр. Живопись Т. Шевченка: художественно-стилистический анализ.

В статье выполнен художественно-стилистический анализ живописи Т. Шевченко, определено влияние стилей классицизма и романтизма на его творческий метод. Описаны периоды творчества художника и созданные в это время произведения, их художественное и культурологическое значение для развития украинского и русского изобразительного искусства.

Ключевые слова: Тарас Шевченко, творческий метод, классицизм, романтизм.

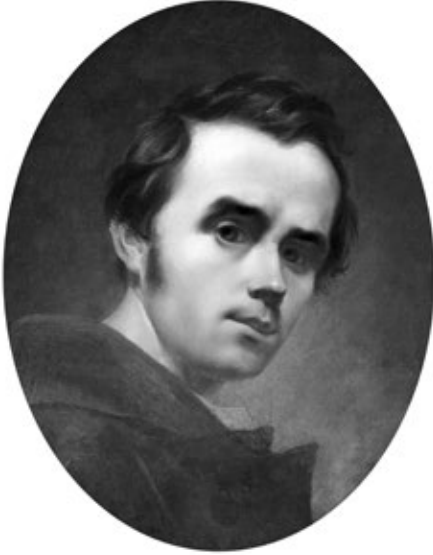
M. Yur. T. Shevchenko's painting: artistic and stylistic analysis.

The author carries out artistic and stylistic analysis of Taras Shevchenko's paintings, determines the impact of classicism and romanticism on his creative method and describes the periods of the artist's creativity, his works of art and their artistic and culturological importance for the development of Ukrainian and Russian art.

Keywords: Taras Shevchenko, creative method, classicism, romanticism.

Живопис володіє засобами художньої виразності, котрими передаються об'ємно-просторові властивості предметів, образів, доквілля на основі кольору, тону, світлотіні одношаровою чи багатшаровою технікою живопису. Реалістичності натури чи природи Т. Шевченко досягав завдяки умінню чітко встановити колірну й тонову градацію зображуваного, досконалому володінню рисунком та живописними техніками. Природний талант колориста митець почав розкривати, опановуючи акварельний живопис. Його першою спробою був портрет-мініатюра П. В. Енгельгардта (1833), в якому віддзеркалилися студії молодого художника з композиції парадного портрета, техніки накладання тонких мазків при моделюванні форми, перенесеної з графіки. З часом він не раз поєднуватиме техніки живопису і графіки, досягаючи більшої виразності зображуваного. Особливо це проявилось в акварелі «Портрет невідомої» (1834), де засобами живопису імітовано графічну техніку накладання скісних штрихів, моделювання локонів волосся дівчини олівцем і вуглем. Відвідуючи протягом 1835–1837 рр. вечірні курси Рисувального класу Товариства заохочування художників, Т. Шевченко серед інших малюнків виконав композиції на історичні й міфологічні сюжети «Смерть Віргінії», «Александр Макендонський виявляє довіру своєму лікареві Філіппу» (обидві — 1836), «Смерть Сократа» (1837), в яких поєднав акварель і туш. У цих роботах кольором моделювався образний ряд на передньому плані, чим підкреслювалася дія в сюжеті, натомість зображені на дальньому плані форми архітектури вирішені в ахроматичній гамі. За тематикою і манерою виконання акварелі відповідали тогочасним академічним студіям, в яких наявні риси класицизму (театралізованість сцени, умовність поз, жестів, міміки, античні канони в зображенні фігур та вбрання, їх площинне трактування, застосування лінійної перспективи, локального кольору). В них відображено багато деталей, притаманних античній епосі, ця достовірність розкриває принципи роботи Шевченка над композиціями, в яких він демонстрував знання історії, літератури, мистецтва відтворюваної епохи.

Важливим для підвищення майстерності молодого художника було студіювання з натури, які він самостійно продовжує, працюючи в жанрі портрета. 1837 р. він малює «Портрет Катерини Абази (?)» і «Портрет невідомого», відійшовши від поєднання технік графіки й живопису. Осягаючи секрети акварелі, звертається до творчості різних художників, але більше зосереджується на вивченні портретної галереї П. Соколова, в якій на високому



Автопортрет. Полотно, олія. 1840 р.

професійному рівні передано характерні риси та внутрішній світ портретованих. Т. Шевченко засвоїв ряд технічних прийомів Соколова, які певною мірою притаманні наступним його творам «Портрет невідомого» (1837–1838), «Портрет дівчини з собакою», «Портрет М. О. Луніна» (обидва — 1838), — застосування лесування у моделюванні обличчя портретованого, поєднання корпусного і протяжного мазка, розтяжка тону від світлого у нижній частині фігури до насиченого темного у плечовому поясі, реалістичність трактування природи. У портретах 1837–1838 рр. митець відходить від класичних канонів, розвиваючи романтичні спрямування, що відчувається в глибокому психологізмі образів — ліричному настрої зображеної особи, зануреній у свої думки чи мрії. Він досить детально проробляє риси обличчя, зосереджуючись на відображенні погляду, окреслює поворот фігури, прорисовує деталі на вбранні, намічає елементи антуражу. Саме погляд, ракурс голови та фігури були камертоном у розкритті характеру

портретованої природи.

Акварелі доакадемічного періоду Шевченка, як відзначав М. Бурачек, були вже не найкращими спробами початківця, а зрілими мистецькими творами, які чарують художністю, артистичним смаком, тонким колоритом і майстерністю пензля [1]. У квітні 1838 р. після викупу з кріпацтва Т. Шевченко стає вільним слухачем петербурзької Академії мистецтв, розпочавши навчання під керівництвом художника К. Брюллова, котрий очолював майстерню історичного живопису. Опановуючи програму академічного мистецтва, молодий митець керується настановами учителя, старанно виконує копії з робіт, удосконалює техніку рисунка й живопису, працює над натурними й творчими композиціями. К. Брюллов зосереджувався на реалістичному відображенні людини й довкілля, що були основними об'єктами його уваги. Він не ставав на шлях «виправлення» природи, як того вимагали канони класицизму, а намагався передати зображуваний предмет чи об'єкт якомога ближче до реальності, вишукуючи красу в самій людині чи природі [2]. Цей естетичний принцип Брюллова поширювався не лише на його художню практику, а й на учнів, від яких він вимагав ґрунтовного вивчення природи, заохочував писати сцени з повсякденного життя, пейзажі. Вплив Карла Великого, як його називав Т. Шевченко, на своїх учнів, художню еліту і поціновувачів мистецтва загалом був досить вагомий. У такому середовищі віднайти свій творчий шлях, манеру, тематику, улюблений жанр і не стати імітатором творчої манери й тематичного кола (італійські побутові сцени) вчителя, вийти з-під його аури генія було досить складно.

Практикуючи, Т. Шевченко уважно вивчав прийоми, творчу манеру свого наставника, риси якої будуть притаманні багатьом його жанровим композиціям, портретам — індивідуальна техніка рисунка, багата колористична гама, захоплення червоним кольором, світлотіньовим моделюванням. У 1839–1840 рр. він виконав копії з акварелей Брюллова «Перерване побачення», «Сон бабусі і внучки», а з картини «Останній день Помпеї» фрагмент, де зобразив у техніці олійного живопису голову матері. У той період він малює власні жанрові композиції в техніці акварелі «Жінка в ліжку» (1830–1840), «Одаліска», «Марія» за поемою О. Пушкіна «Полтава» (обидві 1840), «Циганка-ворожка» (1841), за яку Рада Академії мистецтв 26 вересня того самого року відзначила його срібною медаллю 2-го ступеня. Олійний живописний твір «Хлопчик-жебрак, що дає хліб собаці» (сучасна назва «Сирітка-хлопчик ділиться милостинею із собакою під тинном») відзначено Радою 27 вересня 1840 р., про що

в журналі засідань записано: «Определено: записать в журнал настоящего собрания имена учеников, удостоившихся за представленные работы награды серебряными медалями <...>. 2-го достоинства. Т. Шевченко за первый опыт его в живописи масляными красками — картину «Нищий мальчик, дающий хлеб собаке», сверх того положено объявить ему похвалу» [3].

Т. Шевченко був новатором, навіть революціонером, оскільки, відштовхуючись від традицій академічної школи і Брюлловського художнього методу, вийшов на новий рівень творчої інтерпретації, що ґрунтувалася на реалізмі. У цьому йому допомагала постійна практика у виконанні портретів з натури, переважно аквареллю, в яких він досяг високого технічного рівня. До таких належать портрети Луніна М. О. (1938), Лагоди А. І. (1839), «Портрет невідомої в намисті», портрет юнкера (обидва 1840), Соколовського М. П. (1842), а також копії з робіт К. Брюллова «Портрет В. А. Жуковського» (1840), «Портрет І. А. Крилова» (1841), в яких художник почав застосувати лесування (багатошаровий живопис, створений майже прозорими шарами фарби) задля об'ємного й ближчого до натури моделювання обличчя, й водночас — площинне трактування фігури і вбрання. 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 далечинь, певному пафосі. Цей дух романтичного героя Т. Шевченко втілює в автопортреті (1840), написаному олійними фарбами. Але якщо в попередні роки митець малював обличчя портретованих у фас, то в цьому автопортреті — у три чверті й з певним нахилом уперед, а фігуру — в профіль. Різкий поворот голови та фігури, застосування колірної і тонового контрастів, зміна світлого на темне тло, введення червоного кольору у моделюванні обличчя свідчили про нові тенденції в творчості Т. Шевченка, які приніс романтизм з його утвердженням самоцінності духовно-творчого життя особистості.



Катерина. Полотно, олія. 1842 р.

Активно опановуючи техніку олійного живопису, молодий художник писав нею й академічні постановки, в яких віддзеркалювалися не лише особливості творчої манери вчителя і власні здобутки, а й романтичні віяння, що підтверджує сміливі та відкриті пошуки Т. Шевченка заради досягнення більшої ідейної і кольоро-пластичної виразності постановочних композицій та власних студій з натури («Натурник у позі Марсія», 1840, «Натурник на червоній тканині», 1841). Зважаючи на світлотіньове моделювання фігур та їхні ракурси, можна погодитися з думкою О. Новицького та Д. Антоновича, що Рембрандт справив вплив на ранню творчість Т. Шевченка, оскільки такі образи не часто траплялися в тогочасному малярстві [4, с. 20]. Процес виконання художником живописних творів ґрунтувався на досить раціональній системі, що забезпечувала оптимальний ефект на кожному етапі роботи. Наприклад, для портрета він виконував у найзагальніших обрисах рисунок на білому полотні, далі пензлем рідкою рудуватою фарбою вкривав тло й тіні, які підсилював у подальшому темною, інколи навіть чорною фарбою. Моделюючи обличчя, на підмальовок наносив холодні сірвато-блакитні або зеленкуваті з домішкою білила півтони, після чого прописував теплими рожевуватими або жовтуватими світлі місця, накладав «бліки». Тонові й кольорові співвідношення на цьому етапі надавали образу більшої виразності. Наступними стадіями роботи було малювання одягу у відповідних відтінках, передача тла, завершення обличчя,

коректура загальної композиції. На останньому етапі він використовував яскраво-червоні (кіновар, краплак), сині (берлінська лазур, ультрамарин) та інші відтінки фарби [5].

Над опануванням колориту митець інтенсивно працював в Академії мистецтв, та досягнути справжньої малярської суті йому було важко. Свої живописні роботи він трактував, скоріше, як рисунки фарбами, проте, маючи розвинений самокритицизм, ставив до себе досить високі вимоги. Але все-таки мистецьких вершин у малярстві він досягнув 1843 р. [4, с. 26].

Квінтесенцією знань, умінь, навичок у мистецтві, які здобув Т. Шевченко в Академії копіткою працею, а також високий рівень гуманітарної освіти надали йому можливість стати піонером у формуванні побутового жанру на українську тематику, етнографізм якої прочитувався в зображених сценах з життя селян, їх сімейних стосунків, опіки дітей, а також гірких доль удовиць, дітей-сиріт, зганьблених молодих дівчат-покриток тощо. Сцени з життя народу ставали актуальними у мистецтві того часу, до них дедалі частіше зверталися молоді художники Академії мистецтв. До цієї плеяди належав і Т. Шевченко. Він дуже гостро передавав контрасти між злиденним життям народу та заможних верств, для яких не існувало моралі та суспільних норм. Нерівність і неврівність у стосунках між військовими і дівчатами-селянками, які, по-справжньому закохавшись, не усвідомлювали всіх тяжких наслідків цього вчинку, привертала увагу Т. Шевченка. До розкриття теми зганьбленої дівчини він вперше звернувся в живописному полотні «Катерина» (1842) за мотивом однойменної поеми, яке не є ілюстрацією літературного твору. Її трагічна доля була однією з багатьох українських дівчат, і митець вирішив змодельовувати ситуацію в композиції картини у формі «мовчазного» діалогу між трьома персонажами (дівчиною, дідом-ложжарем і паном-офіцером), полярність думок яких створювала надзвичайної сили напруження. Сільську дівчину Катерину, під серцем якої вже билосся нове життя, він намалював фронтально, майже біля краю картинного поля, і, скориставшись прийомом К. Брюллова, освітив її постать та весь передній план картини. Її тиха розмірена хода, крок за кроком наближала дівчину до межі ірреального простору з реальним полем глядача, котрий ставав пасивним учасником події. Щоб посилити виразність жіночого образу, Т. Шевченко звернувся до іконографії Богоматері, близької за стилістикою до Рафаеля Санті — опоетизованої й одночасно простої за композицією, але адаптував її до українського типажу. Динамічну композицію картини художник вибудував на дискретному ритмі, відправними точками якого стали фольклор. образи і мотиви української культури — дівчина, ремісник, дорога, дерево, вітряк; водночас їй притаманний і міжкультурний контекст, який особлював російський офіцер на коні, що перетинав символічний державний кордон. Ця тема і її трактування були новими в живописі того часу, оскільки мали широкі часові межі — від найдавніших часів — могли на дальньому плані до теперішньої дії у сцені. У стилістиці твору поєдналися риси живопису брюлловської школи, іконопису, класицизму і романтизму, а в образному вирішенні — глибокий психологізм і ліризм, властивий українській культурі та мистецтву.

Як вважає В. Овсійчук, Т. Шевченко, йдучи до реалізму, щось почерпнув із сатири О. Агіна, М. Степанова, але більше зазнав впливу молодого П. Федотова та зберіг монументально-героїчні основи епічного образотворення Брюллова, можливо, глибше й повніше, ніж будь-хто інший з його учнів [6, с. 73].

Полотно «Катерина» етапне у малярській творчості Т. Шевченка, проте єдине у цьому жанрі з яскраво вираженою національною складовою. 1843 р. він створив композицію, близьку до орієнтальних сюжетів — «У гаремі», де повторюються прийоми освітлення персонажів на першому плані, введення у сцену пасивних учасників, обриси пейзажу на дальньому плані тощо. Тут відсутній психологізм, що вибудовувався на колірному контрасті. Наступні здобутки Шевченка в живописі пов'язані з періодом «Трьох літ» (1843–1845) і перебуванням в Україні (1845–1847). До картин побутового жанру в цей час належать «Селянська родина» і «На пасіці» (обидві — 1843), виконані в техніці олійного живопису. Збереглися підготовчі рисунки до цих картин в його альбомі 1940–1944 рр. (перша у виданні: Тарас Шевченко. Повне зібрання творів: У 10 т. — К., 1961. — Т. 7. Кн. 2. — № 164, 188, 197, 199, друга там само — № 293, 295), в яких видно пошуки композиційного вирішення сцени на основі натурних замальовок. Поширений у мистецтві, зокрема, в образотворчому фольклорі, мотив «трьох віків» (дитинство, зрілість, старість), своєрідно інтерпретований художником в картині «Селянська родина». У ній передано розмаїті відтінки почуттів людини у різні періоди її життя завдяки широкому діапазону вальорів і тонких градацій світла й тіні, чим досягнуто

переконливості й художньої виразності образів.

Більш новаторською за стилістикою стала робота «На пасіці», де наявні спроби передати колорит природи на пленері, що стане пізніше провідним творчим методом імпресіоністів. У цій картині Т. Шевченко приділив увагу не лише психології персонажів, а й їхній гармонії з навколишнім середовищем. Його спостереження, думки, інтуїтивні творчі знахідки допомогли створити змістовний художній образ родини, цілісне сприйняття якої вирішено на основі контражуру. Ефектне освітлення виокремило силуети персонажів, посилило контрастність їх передачі на тлі яскравого сонячного пейзажу. Зображені на першому плані постаті людей та предмети надали образному ладові картини монументальності й піднесеності.

В образі людини Т. Шевченко, передусім, шукав прекрасне, підтвердженням чому були не лише теми з народного життя, а й портрети, зокрема художника-баталіста О. Коцебу (1843, акварель). У ньому митець вперше поєднав завдання портрета й пейзажу як провідного методу творчості майбутніх імпресіоністів. Ця ідея обумовила композицію парадного портрета, характерного для класичного стилю, але з новаторським підходом — виконаного на пленері та з представленням атрибутів професії обох осіб — художника і моделі. Портрет намальовано в холодних темних відтінках на тлі яскраво освітленого білого полотна ще не написаної картини та фрагментарності зображеного пейзажу. Неподальк портретованого стоїть його модель — кінь, якого за вуздечку тримає офіцер. Ніжний, виконаний на співвідношеннях світлих відтінків теплої і холодної гами колорит досить вдало відтворив настрій у портреті.

Продовживши художню практику в жанрі портрета, Т. Шевченко створив серію жіночих і чоловічих образів української інтелігенції, виконаних у техніках олійного й акварельного багатшарового живопису як класичної техніки першої половини 19 ст., якою досконало володіли К. Брюллов, П. Соколов, Ф. Толстой, а також у манері а ля прима. Здебільшого це парадні, рідше камерні портрети, в яких простежуються риси класицизму в загальних принципах побудови, певній стриманості й репрезентації портретованої особи, та романтизму — у розкритті її внутрішнього духовного світу. Водночас у портретах віддзеркалювався світогляд митця, його естетичні ідеали, про що свідчать колористичне та світлотіньове моделювання, точність зовнішнього вигляду та характер моделі, співвідношення в ній індивідуального і типового, що формувало новий різновид у портреті — соціальний або психологічний портрет. Т. Шевченко прагнув показати в зовнішніх рисах внутрішні особливості характеру. Така повнота створення образу досягається лише завдяки пильному і тривалому вивченню моделі. За спогадами художника, він часто гостював у своїх знайомих, де і виконував портрети на замовлення, зокрема 1843 р. намалював олійними фарбами Т. Маєвську, П. Куліша, Г. Закревську, П. Закревського, виконав копію з портрета М. Рєпніна роботи Й. Горнунга, а також написав груповий портрет дітей В. Рєпніна, у 1845 р. — Й. Рудзинського та О. Лук'яновича, аквареллю — невідомої в коричневому вбранні, Г. Родзянка, 1845–1846 рр. — невідомої в блакитному вбранні, невідомої в бузковій сукні, портрет купця, 1846 р. — Катеринич, О. Катеринича, І. Катеринича, Т. Катеринич, О. Афендик, у техніці олійного живопису зобразив І. Лизогуба, 1847 р. — Кейкуатову. У цих творах наявні принципи творчості К. Брюллова: прагнення відповідності натурним рисам образу, майстерність композиції, рисунок, колориту. Водночас в них простежуються авторська глибина психологізму образів, певні відмінності в колористичному трактуванні, особливо в портретах, виконаних олією — темне тло, для ціліснішого виразу природи освітленість обличчя як головної змістової складової.

Формування естетичного ідеалу природи відбувалося у Шевченка під час навчання в Академії, де студентів орієнтували на створення перспективних і панорамних видів міст, визначних історичних архітектурних пам'яток, у зображенні яких митець досягав пленерної глибини за рахунок прозорості кольору, що споріднювало ці твори з акварелями англійських художників Бонінгтона і Тернера. Разом з тим у них відчувається вплив романтичних краєвидів панорамного характеру М. Воробйова (вчителя Шевченка), представника пізнього російського романтизму, основною темою якого була природа Італії, види Петербурга та його околиць. Україна в художньому середовищі вважалася «малоросійською Італією», її чарівна природа привертала увагу не лише Шевченка, а й багатьох російських художників, зокрема М. Сажина, В. Штернберга. Творчість останнього відіграла велику роль у формуванні і становленні нового українського пейзажного й жанрового реалістичного живопису. Його найкращі роботи були виконані в Україні, чому сприяла дружба і вплив Шевченка.

На час перебування Т. Шевченка в Україні припадає чимало пейзажів, написаних

здебільшого аквареллю (подеколи в поєднанні з сепією). Це «Богданова церква в Суботіві», «Богданові руїни в Суботіві», «Будинок І. П. Котляревського в Полтаві», «Кам'яний хрест св. Бориса», пам'ятки української культової архітектури, намальовані на замовлення Тимчасової комісії для розгляду давніх актів — «Мотрин монастир», «Воздвиженський монастир у Полтаві», «Михайлівська церква в Переяславі», «Вознесенський собор в Переяславі», «Церква Покрови в Переяславі» та ін. (усі — 1845), «Костел у Києві», «Аскольдова могила», «Почаївська лавра з півдня» і «Почаївська лавра з заходу», «Собор Почаївської лаври (внутрішній вигляд)», «Вид на околиці з тераси Почаївської лаври» (усі — 1846). Побіжно він малював на тлі пейзажу селянські житлові та господарські будівлі — «Селянське подвір'я», «Хутір на Україні», «В Потоках», «На околиці», «У Василівці» (усі — 1845), краєвиди села з акцентованим контрастом панських маєтків і сільських хат — «В Решетилівці» (1845, дві акварелі). Проблеми, які піднімав Т. Шевченко в пейзажі, стосувалися не лише точного рисунка об'єктів та панорами, а й сонячного освітлення, тіні, рефлексів, вирішувалося композиційне завдання — розташування постатей людей серед і на тлі природи та архітектури. У цьому йому допомагала техніка акварельного живопису аля прима, завдяки якій він створював багато етюдів (у два–три відтінки, чи в поєднанні з ахроматичним) на основі швидкоплинних вражень та спостережень. Відшліфовуючи майстерність рисувальника і живописця, Т. Шевченко зумів правдиво передати миттєвий стан пейзажу, його емоційну складову — ліризм тихої сонячної природи чи напруженість, обумовлену атмосферними змінами. Зафіксовані митцем архітектурні пам'ятки та своєрідність українських краєвидів мають неоціненну вартість для нашої культури.

Малярську творчість художника в період заслання становлять виконані аквареллю пейзажі під час Аральської описової (1848–1849) та Каратауської (1851) експедицій, його перебування у Новопетровському укріпленні (1851–1857). Т. Шевченко створив близько 50 робіт, яким притаманна доволі розвинена і гармонійна поліхромія, розмаїта стилістика, живе поетичне відчуття природи[7]. Він дотримувався вироблених в Україні підходів до передачі пейзажу — детальне відображення його особливостей на першому, другому і третьому планах, що пов'язує цей підхід з традиціями «видопису», «перспективного живопису», а також виділення кольором та освітленням головних змістових елементів. Як зауважує В. Овсійчук: «У той час краєвид його захоплював понад усе, а найголовніше — глибока зацікавленість проблемою повітря і світла та насамперед пластична передача простору, в чому ще переважала класицистична схема — ритмічне чергування світлих та затемнених горизонтальних смуг, якими долалось просторове вирішення, та врешті, працюючи на натурі, не втрачалося б перше враження від побаченого» [6, с. 225]. Митець досить уважно вивчав не лише специфіку місцевості, а й вплив на нього освітлення, тому небо з його мінливими за конфігурацією та колористикою хмарами, крізь які часто пробивалися промені сонця, посідали важливе місце в художньому вирішенні панорамного пейзажу. Саме такий його вид переважав у тому краї, а тепла гама пустельних пісків, чітких обрисів рутованих гір та яскраве палюче сонце визначали загальний колорит акварельних творів. Проте Т. Шевченкові вдалося створити багато робіт на основі широкої колористичної палітри, в яких майстерно передано світло-повітряну перспективу, об'ємно-просторові характеристики місцевих краєвидів і введених у них постатей учасників експедиції. До таких творів належать: «Пожежа в степу», «Джангисагач», «Укріплення Раїм. Вид з верфі на Сирдар'ї» (усі — 1848), «Крутий берег Аральського моря», «Шхуни біля форту Косарал (1848–1849), «Форт Карабутак», «Укріплення Іргизкала» (1848–1850), «Туркменські аби в Каратау» (1851–1857), «Сад біля Новопетровського укріплення», «Мангишлацький сад» (обидві — 1854) та ін.

Серед малюнків були й такі, в яких живописне вирішення ґрунтувалося на двох-трьох кольорах та їх розмаїтих тонових співвідношеннях, особливо у пізніших роботах: «Гористий берег острова Ніколая», «На березі Аральського моря» (обидві — 1848–1849), «Острів Чеканарал» (1849), «Вид на Каратау з долини Апазир» (1951), «Ханга-Баба», «Місячна ніч серед гір» (обидві — 1851–1857) та ін. На поєднанні хроматичної і ахроматичної гами створено акварелі, завданням яких було відобразити загальний вигляд місцевості, де головним прийомом стало силуетне вирішення («Чиркалатау», «Акмиштау», обидві — 1951). До таких належать роботи, виконані й у нічний час, що споріднює їх з творами художників-романтиків: «Місячна ніч на Косаралі» (1848–1849), «Аульятау», «Туркменське

кладовище в долині Долнапа» (обидві — 1951), «Скеля «Монах»» (1853) та ін. Тому колір у Шевченкових акварелях періоду заслання моделював форму, простір, задавав ритм, створював настрої й був збагачений асоціативністю мислення художника. Можна сказати, що Т. Шевченко володів глибоким новаторським відчуттям кольору.

Після повернення із заслання митець зосередив увагу на вдосконаленні та відродженні традицій старих майстрів офорта, але живопис він не полишив, хоч у «Щоденнику» від 26 червня 1857 р. писав: «О живописи мне тепер и думать нечего. Это было бы похоже на веру, что на вербе вырастут груши. Я и прежде не был даже и посредственным живописцем. А теперь и подавно. Десять лет неупражнения в состоянии сделать и из великого виртуоза самого обыкновенного кабашного балалаешника. Следовательно, о живописи мне и думать нечего. А я думаю посвятить себя безраздельно гравюре акватинта». Він написав на основі уяви й традицій українського портретного малярства 17–18 ст. портрет В. Кочубея (1859), живописне та композиційне вирішення якого повторить в автопортретах, а також формат (овал), прийоми освітлення, що протягом усієї творчості визначали його творчий метод. Того ж року він виконав автопортрет у техніці олійного живопису (відомий за копією К. Флавицького), в якому приходиться до узагальнення образу, водночас наблизивши його до глядача. Таке художнє трактування відкривало перед глядачем нові риси характеру портретованого через зовнішній вигляд, який він міг роздивитися з близької відстані. Це більш глибокий, але гострий погляд, чіткі борозни зморшок біля очей і вуст на округлому обличчі, що виявляють риси зрілої людини й одночасно людини-мислителя. Саме цей аспект обумовив колорит портрета, де переважають насичені темні й приглушені світлі відтінки, якими змодельовано освітлену частину обличчя.

Другий автопортрет у цій техніці митець виконав 1860 р. також у форматі овалу. Він намалював себе значно молодшим, з відкритим поглядом, вдягненим у сорочку-вишиванку, пов'язану червоною стрічкою, темний сюртук, на голові зсунута набакир висока смушева шапка. У стилістичі живопису поєднано золотаві відтінки в моделюванні освітленої частини обличчя, відблисків сорочки із брунатними, якими передано густу тінь, шапку, сюртук. Новим в автопортреті було спрямування погляду: художник дивився не на глядача, а дещо вгору й праворуч. Цим прийомом Т. Шевченко виражав не зверхність, а самотність, що супроводжувала його багато років.

Останнім живописним твором митця був автопортрет (в овалі) 1861 р., в якому зображено тяжко хвору, але ще молоду душею людину, котра до останнього дня не полишала надії здійснити свій задум — переїхати в Україну. Саме в такому стані, готовим вирушити в дорогу, зобразив себе Т. Шевченко. Він одягнений у кожух та смушеву шапку, його погляд спрямовано майже прямо перед собою. Освітлене зверху обличчя написано в світлій теплій гамі, в темних насичених брунатно-коричневих відтінках — вбрання, чіткі обриси якого ніби покриває густий морок. Останні живописні автопортрети Шевченка близькі за колористичним і просторово-пластичним вирішенням до автопортретів Рембрандта, але присутній в них драматизм і трагізм на противагу демократизму і життєвості образів нідерландського художника розкриває образ великої душою людини, яка пройшла тернистий шлях, реалізувавши свій поетичний і художній талант, ставши новатором у культуротворчих процесах українського і російського образотворчого мистецтва.

1. Бурчак М. Великий народний художник. — К., 1939. — С. 11.

2. Жаборюк А. Малярська творчість Тараса Шевченка. — Одеса, 2000. — С. 15.

3. Т. Г. Шевченко в документах і матеріалах. — К., 1950. — С. 69–70.

4. Кейван І. Тарас Шевченко образотворчий мистець / За ред. С. Гординського. — Вінніпег, 1964.

5. Білецький П. Творчий процес Шевченка-художника // Шевченківський словник: У 2-х т. — К., 1972. — Т. 2. — С. 259.

6. Овсійчук В. Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури. — Л., 2008.

7. Владич Л. Живопис Т. Г. Шевченка // Шевченківський словник: У 2-х т. — К., 1972. — Т. 1. — С. 221.