



УДК 741.071.1(477)''18'' Шевченко

Олена ГОМИРЕВА

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9808-7997>

## ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ СЕПІЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА 1856 РОКУ

Дослідження присвячене стилістичним рисам серії сепій Тараса Шевченка «Телемах-Діоген» або «Сюїта самотності», створеній у 1856 році. Розглядаються особливості образної, композиційної та світлової побудови зображень, застосування автором техніки сепії. Методологія статті базується на методах формального, порівняльного та іконографічного аналізів, які дають можливість дослідити засоби виразності і принципи побудови робіт даної серії. Наукова новизна дослідження полягає у визначенні характерних рис сепій Т. Шевченка 1856 року та встановленні нових здобутків у його художній манері останніх років заслання. Виявлено тенденції академізму, романтизму, реалізму і народного мистецтва у специфіці цих творів. Простежено особливості трактування художником світла, застосування контрастів, засоби створення простору, врівноваження та об'єднання композиції.

**Ключові слова:** Тарас Шевченко, сепія, «Сюїта самотності», аналіз, світлотінь, контраст, композиція.

© О. ГОМИРЕВА, 2018

Видатний український митець Тарас Шевченко протягом свого непростого життєвого шляху проходив різні творчі етапи, під час яких змінювалася його художня манера. У період заслання його майстерність значно зросла, в художньому баченні з'явився ряд нових рис завдяки розробці окремих мистецьких проблем (світла, композиції, контрастів). Наприкінці цього творчо продуктивного періоду, у 1856 році, була створена серія сепій, відома як «Телемах-Діоген» або «Сюїта самотності». Вона несе відбиток всіх змін, які відбулися у баченні митця протягом заслання і втілює найкращі здобутки цього часу. Тому художня манера виконання цих сепій потребує ґрунтовного дослідження.

*Аналіз попередніх досліджень.* Тема сепій серії «Телемах-Діоген» («Сюїта самотності») досить часто розглядалась у науковій літературі, особливо, з точки зору датування, опису сепій та інтерпретації сюжетів і змісту. До розгляду античних тем зверталася М. Майстренко [6], а до християнських — К. Широцький [11], В. Гордійченко [4] і Д. Степовик [9]. До проблеми датування сепій зверталися такі дослідники як В. Касіян [5], Я. Галайчук [1]. Зокрема, Я. Галайчук у своїй статті розгорнуто дослідила, по-перше, датування й атрибуцію серії «Телемах-Діоген», по-друге, її зміст з точки зору автобіографічності. Особливості виконання сепій використовувалися автором як аргументи датування сепій 1856 роком.

Автобіографічна складова серії у більшості досліджень пов'язана з важким становищем художника і тому названа «Сюїта самотності». На відміну від інших авторів, В. Овсійчук [7] в аналізі ідейної і формальної побудови сепій відійшов від ідеї скорботної автобіографічності серії, інтерпретуючи зміст сепій як самозаглиблений, але оптимістичний.

Різні точки зору з'являлися в літературі і з приводу назви та єдності серії. Дослідниця З. Тарахан-Берега [10] доводила об'єднаність аркушів у цілісну серію та досліджувала її ідейний зміст, називаючи його глибшим за просту данину академізму і проводячи паралелі з літературною творчістю Т. Шевченка. На противагу цьому, Г. Паламарчук [8] висловила сумніви в єдності серії і назві «Сюїта самотності», а також дала влучні спостереження щодо образних, композиційних і світлотіньових прийомів, використаних художником.

Зміст цієї серії з філософських позицій розглядали також О. Гальчук [2], Л. Генералюк [3]. На від-

міну від статті О. Гальчук, зосередженої лише на образах Діогена та Робінзона Крузо, дослідження Л. Генералюк найдетальніше розглядає зміст серії. Дослідниця назвала серію інтроспективною [3, с. 395] і проаналізувала її психологічне значення як погляд художника на самого себе. Формальні аспекти серій (композиційна і світлова побудова) розглянуті нею з психологічної й філософської точок зору. Також дослідниця провела порівняння та асоціації між роботами Т. Шевченка та інших художників: ван Дейка, Л. Тарасевича, Фальконе, Ф. Толстого. Л. Генералюк дала влучну характеристику академічним ремінісценціям та цінності всієї серії загалом [3, с. 403].

У науковій літературі було детально проаналізовано датування, атрибуцію, історію створення та змістовий аспект серії, однак залишається мало дослідженим питання про формальні особливості цих серій: композиційну побудову, світлове вирішення, використання техніки серії, образність.

*Метою статті* є проаналізувати стилістичні особливості серій Тараса Шевченка з серії «Телемах-Діоген» («Сюїта самотності») 1856 року. *Методологія статті* включає: іконографічний аналіз (використаний для розгляду сюжетів і образів та особливостей їх формальної подачі); формальний аналіз (дав можливість дослідити засоби виразності і принципи побудови зображень Т. Шевченка); порівняльний аналіз (дозволив виявити закономірності у вирішенні всієї серії та індивідуальні особливості окремих серій).

В 1856 р. Т. Шевченко виконав серію робіт, яку в науковій літературі називають «Телемах-Діоген» або «Сюїтою самотності». Ці роботи присвячені здебільшого образам античності (міфологічним героям, філософам) та біблійних оповідей, і лише одна сцена — казахському побуту. Ці роботи контрастують з творами попередніх років заслання, в яких митець працював з оточуючою реальністю — природою, побутом, образами знайомих людей. Звернення до античної і біблійної тематики наприкінці заслання було ознакою суму за академічним середовищем, що підтверджується частими згадками про Академію мистецтв у щоденнику. Саме у 1856 році була написана повість «Художник», присвячена рокам життя і навчання в Петербурзі. Художник з нетерпінням чекав на звільнення і подумки тягнувся до того культур-

ного середовища, що вплинуло не лише на тематику, але й на посилення класицистичних і романтичних тенденцій в художній мові.

До серії входять композиції, виконані в техніці серії, іноді з додаванням бістру. Завдяки такій техніці зображення мають насичений тон, деталізоване й контрастне моделювання світлотіні — вони стали результатом відпрацювання манери в попередній період. Художник використовує контраст світлого і темного для моделювання об'єму і передачі матеріальності об'єктів та вибудовування простору. Виразність світлотіні в графіці цього часу посилюється до драматичного звучання. Вона круглить форму, надаючи тілам і драпуванням скульптурної пластики, об'єднує маси в виразні силуети, виділяє контрастні деталі та передає специфіку атмосфери в кожному окремому сюжеті. Між серіями початку 1850-х та роботами 1856—1857 рр. помітна значна різниця в манері виконання: зникає різке штрихування та різкі лінії, зображення в тональному плані стає більш цілісним, акценти світлого і темного рівномірні, продумано та часто делікатно розподіляються по зображенню.

Властива Шевченкові увага до скрупульозного зображення оголеного тіла, з одного боку академічного, з іншого боку реалістичного завдяки активній роботі з натури, сповна проявляється у серіях «Сюїти самотності». Кожна робота представляє фігуру, зображену часто з порушенням пропорцій, але досконалу з точки зору моделювання форми. Композиції побудовані за єдиним характерним для митця принципом: на першому плані в центрі показана виразно освітлена постать, оточена другорядними деталями, які характеризують сцену. При цьому центральний персонаж показаний у трохи відстороненому від цього оточення стані, розвернутий обличчям до глядача, наче актор у монолозі. З одного боку театральність репрезентації образу, виразність жестів показують класицистичну традицію, з іншого боку, витоки такої композиції можна простежити ще в лубкових картинках, які Шевченко копіював в дитинстві.

При майже однаковій схемі композиції, митець все ж зовсім по-різному трактує простір у зображенні. Одну чітку схему можна бачити в аркуші «Телемах на острові Каліпсо» (1856, НМТШ<sup>1</sup>, Г-286),

<sup>1</sup> Національний музей Тараса Шевченка (Київ, Україна).

що зображує Телемаха, сина давньогрецького героя Одиссея, який розшукуючи свого батька опинився на острові німфи Каліпсо. У цій композиції головний герой у піврозвороті сидить на першому плані в печері. Його фігура займає третину всього простору зображення, решта простору ділиться навпіл. Половину займає м'яка темрява позаду Телемаха, іншу половину — другорядні елементи, які доповнюють сюжет: це кістки тварин, вхід до печери, оповитий виноградом та іншою рослинністю, а за ним видніється німфа Каліпсо зі світлим покривалом та далина горизонту. Дана композиція насичена дрібними деталями, які, крім інформативності, несуть важливе художнє навантаження в плані розподілення акцентів та розрідження великих мас і плям.

Шевченко використовує традиційний для європейського мистецтва принцип чергування освітлених та затемнених частин з віддаленням простору. Фігура Телемаха показана в контрастному освітленні збоку, яке вимальовує об'єм та пластику тіла. Відблиск на його грудях та плечах і світле покривало, на якому юнак лежить, наче утворюють єдину пляму. Цей світлий передній план відділений від всього іншого повністю затемненим другим планом стіни печери. Далі йде світлий отвір входу до печери з яскравими відблесками на рослинах і півпрозорою фігурою німфи в покривалі та небом. Останній план композиційного простору у вигляді рослинності на горизонті знову темний, щоб замкнути зображення. Цей прийом чергування світлих і темних планів дає оку поступовий рух вглибину. Також глибину підкреслює складний розворот тіла Телемаха як найоб'ємнішої частини зображення і ракурс кісток на підлозі. Другий та третій плани заглиблюються, але виглядають більш площинно й декоративно.

Неконтрастне, побудоване на тональних градаціях зображення в отворі входу і контрастна частина композиції з Телемахом виглядають відокремлено одна від одної. Природним переходом між контрастною та неконтрастною частинами є рослини та камені, які оточують вхід. Таким чином, митець вибудовує збалансовану й цілісну композицію. Також ця смуга між Телемахом і Каліпсо, в якій сконцентровані дрібні деталі (рослини, кістки), відтіняє великі маси всередині та ззовні печери. Без ажурних

силуетів дрібних деталей зображення втратило б цілісність, а об'ємність фігури головного героя була б важкуватою.

Як видно вже в аркуші «Телемах на острові Каліпсо», Шевченко користується ефектами освітлення для виявлення пластики тіла і глибини простору. Однак, також художник в сепіях надає світлотіні психологічній ролі — вона вибудовує емоційний стрій зображень, характеризує стани персонажів. Одним з яскравих прикладів цього є аркуш «Нарцис та німфа Ехо» (1856, НМТШ, Г-291), де представлено персонажа давньогрецького міфу Нарциса у момент, коли красень закохано дивиться на власне відображення, не помічаючи закохану в нього і танучу від горя німфу Ехо. Головний герой у цій роботі освітлений ззаду і згорі, що підкреслює рефлекс від води на обличчі та торсі юнака спереду. Ці додаткові ефекти світла оповивають фігуру повітрям та підкреслюють одночасно об'єм, пластику та силует тіла. Також вони вносять необхідне для цього сюжету відчуття ефемерності і містичності діалогу юнака зі своїм відображенням. Розкидані по всьому зображенню яскраві відблиски на листі і гілках, мерехтливі тіні на галявині, стовбурі та в листі, м'яка розтяжка тону стовбура й дзеркальна поверхня води (не кажучи вже про півпрозору німфу Ехо, яка нагадує зображення Каліпсо) підкреслюють настрій казковості, якого художник надав зображеному моменту. Ця сепія захоплює око великою кількістю дзвінких деталей, в цьому плані вона вирізняється з ряду інших робіт Шевченка.

На противагу такому рішення, в роботі «Мілон Кротонський» (1856, НМТШ, Г-290) освітлення, що падає збоку на фігуру, більше просте, чітке та визначене, бо воно має підкреслювати без жодної ефемерності фізичну й моральну напругу старого атлета. Т. Шевченко хотів епічно показати останню спробу давньогрецького чемпіона проявити свою силу, розірвавши пень, і трагічність його смерті від диких тварин, коли пень защемив його. Ракурс фігури, скуповлене волосся, контраст світлотіні на обличчі, м'язах і на пні, гілки дерев, схожі на стиснуті пружини, посилюють драматичність сцени.

Оточення тут не характерне чистотою і виразністю виконання (навіть напружені вигини дерев) і має

більше значення для драматичності сюжету, ніж для ритміки плям та силуетів. Зображення дерев та землі художник навіть перекрив експресивним довгим штрихуванням. Єдиний об'єкт, який привертає увагу своїм силуетом, вертикальними ритмами і чистою тональною градацією — це пень, бо він важлива «дійова особа» у сцені смерті атлета. Однак, він відноситься не до оточення, а скоріше складає одну групу з фігурою філософа. Таким чином, дана робота децю випадає з традиційної для Шевченка побудови композиції з взаємопов'язаністю та врівноваженням всіх частин.

Зображення давньогрецького філософа Діогена (1856, НМТШ, Г-822) у бочці і зі свічкою дуже показове для Шевченка в плані світлової побудови. Мотив затемненої композиції, в якій вся виразність досягається одним джерелом світла — прикритими свічкою чи вогнищем — був цікавим художнику і часто зустрічався в його творчості. Тут свічка, прикрита рукою філософа, освітлює яскравим гарячим світлом передню частину його грудей та рук, скупі рефлекси падають на обличчя, виділяючи очі. Непевні відблиски на землі, зелені та краю бочки зліва, тремтлива лінія, яка відділяє ці освітлені частини від тіні, складають враження танцюючих тіней від свічки. Шевченкові вдалося передати тут переконливе відчуття теплого світла вогника.

У цьому зображенні виявилась характерна для академічного мистецтва роль символу: сова, яка сидить на діжці є одночасно ознакою нічної пори, яку образив художник, і найголовнішим символом мудрості ще з часів античності. Тому цей птах супроводжує тут Діогена як втілення його мудрого філософського знання. Характер зображення сови — статичний, у напівтіні, з палаючим відблиском в очах, який перегукується з освітленими очами філософа — створює відчуття, наче сова і є зримою думкою Діогена. Так само можна трактувати світло свічки, яке мислитель прикрив своєю рукою — це світоч мудрості, ознака просвітлення в темряві незнання, яке філософ оберігає від затухання. В художньому баченні Шевченка переплелось два способи розуміння символу: від народного мистецтва й іконопису (предмети стають текстом для зчитування й розшифрування) та від академічного мистецтва (символ як властивий образу атрибут).

Цікавою є робота «Св. Себастьян» (1856, НМТШ, Г-292) — овальна композиція, в якій на перший план виведено фігуру Себастьяна у поколінному обрізі. Святий мученик, який був розстріляний стрілами за сповідання християнства, але вижив, зображений прив'язаним за руки до дерева, що надає його позі схожості з розп'яттям. З одного боку, дана робота є прикладом активної ролі світлотіні в презентації сюжету: пронизливий білильний відблиск на тілі святого відіграє велику роль в передачі його страждання і «свічення» його внутрішньої віри. А з іншого боку, це ще один показовий приклад того, наскільки сильно Шевченка цікавило зображення людського тіла. Ефекти освітлення та обріз підпорядковані цій меті так само, як і драматизму сюжету.

З. Тарахан-Бережа писала, що цей «образ далекий від академічних вправ» і у ньому «відсутня ефектність зображення» [10, с. 205]. Однак, автор статті не погоджується з такою точкою зору, оскільки дана робота є дослідженням світлового ефекту та експресивності трактування тіла, чію ідеалізованість не порушив драматизм. Це підкреслює навіть той факт, що єдина стріла, яка вп'ялася в тіло святого, відведена вбік, і не показана рана. Наче художник не хотів, щоб це заважало бездоганному зображенню торсу. Жанрова сценка за Себастьяном, де мирно спілкуються два чоловіки, та тинистий, затишний лісовий пейзаж також знижують рівень драматизму. Введення цих не зовсім логічних для сюжету елементів є цілком традиційним для Шевченка, який завжди насичував свої роботи жанровими та пейзажними мотивами.

В композиційному плані ми бачимо звичну для Шевченка схему: головний об'єкт розташований по центру, висунутий наперед — наче на сцені. Він оточений другорядними деталями, з одного боку від нього є просторовий хід вглибину, де розгортається додаткове дійство. Цей хід вглибину зображення наче закручує простір навколо головного героя і стовбура дерева, таким чином посилюючи наше тривимірне сприйняття.

Хоча в сепії «Телемах на острові Каліпсо» є також просторовий хід у вигляді виходу з печери, однак там він не затує погляд вглибину, оскільки оточення нагадувало декорації за фігурою юнака. Натомість в зображенні Себастьяна простір розгорнутий,

погляд поступово переходить по деталям з плану на план до горизонту, а потім повертається до торсу святого завдяки виразній світлотіні. Тобто у цьому зображенні композиція сприймається в часі, довго не відпускає глядача і змушує роздивлятися. Тому ця робота набагато глибша та складніша, ніж інші аркуші серії.

Аркуш «Св. Себастьян» показує як зростає майстерність Шевченка в роботі з контрастами. Художник грається з насиченістю та поєднанням контрастів для керування поглядом глядача, для досягнення просторових та навіть живописних ефектів.

Найсвітлішим місцем в усій роботі є яскравий відблиск світла збоку на грудях Себастьяна. Він одразу привертає увагу глядача і таким чином показує головне, на чому зосередився художник — це торс, бездоганно промодельований штрихуванням, показаний у виразному вигині, який дозволив митцеві виявити складний анатомічний рельєф м'язів та ребер. Одразу видно як скрупульозно Шевченко виконав цю частину зображення, із задоволенням проявляючи свою майстерність.

Художник розчиняє підсилений контраст в іншому слабшому контрасті, а той в ще слабшому і т. д. Таким чином, зображення набуває наче стереофонічного звучання через це відлуння контрастів. Погляд глядача блукає по різним «частотам» не втомлюючись. Розподілення контрастів освітлення по зображенню має сильний просторовий ефект. Найсильніший контраст виділяє перший план з фігурою. Для того, щоб відділити фігуру від всього другорядного, художник занурює другий план з деревом та зеленню в напівтінь з рідкими світловими акцентами. Далі йде поступове заглиблення простору за допомогою чергування світла і тіні в правій частині зображення: затінена пара чоловіків, яскраво освітлені галявина та стовбур дерева (ця пляма підтримує відблиск на грудях Себастьяна та не дає йому звучати неприродно), затінений ліс та світліше небо з яскравою світлою смугою на горизонті. Ця смуга є умовним маркуванням найвіддаленішої точки простору, без неї простір затемненого лісу перетворювався б на провалля та затягував би погляд глядача, не даючи йому повернутись до головного об'єкта. Крім того, ця лінія замикає, об'єднує всі світлі акценти, тим паче, що вони здебільшого вертикальні і потребують горизонтального доповнення.

Застосування білих нарівні з сепією додає живописності цій роботі. По-перше, це дає такий сильний контраст світлотіні, який лише папір та сепія не здатні забезпечити. По-друге, поряд з теплим відтінком сепії білила виглядають холоднішими. Цей контраст холодного і теплого найкраще видно між відблиском світла та напівтіню, а не глибокою тінню, в торсі Себастьяна. Також застосування білих додає живописності зображенню зелені зліва від святого, оскільки художник підкреслив звислі вигини листочків, стебел та вусиків винограду білими дзвінкими акцентами, які властиві більше живопису, ніж графіці.

Так само білими виразними відблисками окреслено одяг чоловіка справа та найяскравіше освітлений стовбур дерева за ним. Якби сильного контрасту в правій частині не було, то анатомія торсу, підкреслена прожекторним освітленням, була б занадто експресивною й ненатуральною, справляла б гіперболізоване враження. Отже для врівноваження і увиразнення композиції Шевченко використовує не лише дрібні деталі, як у роботі «Телемах на острові Каліпсо», а й контрасти.

У ряд розглянутих робіт за композиційною побудовою цілком вписуються сепії з «Сюїти самотності» «Благословіння дітей» (1856—1857, НМТШ, Г-287), «Самарянка» (1856—1857, НМТШ, Г-288) та «Казашка» (1856—1857, НМТШ, Г-289). Однак, за трактуванням світлотіні, моделюванням форми, розподілом контрастів вони значно відрізняються від вищезгаданих творів. У них виявився вплив академічного живопису в не зовсім властивій графіці контрастній виписаності одягу, у повністю згладжених переходах тону у світлотіні. Ці роботи нагадують про дзвінку «блискучість» російського академічного живопису і свідчать про посилену ностальгію художника. Особливо це стосується аркушів «Самарянка» і «Благословіння дітей». На зміну жанровим зображенням казахів, характерним реалістичністю, приходять ідеалізовані сцени, в яких властиві Шевченковій творчості побутові мотиви наповнені біблійним сенсом.

Написана на євангельській сюжет сепія «Самарянка» дуже нагадує шевченкове полотно «Катерина» (1842, НМТШ, Ж-100) і за іконічністю образу жінки, і за композиційною побудовою (художник просто переніс її схему в цю роботу). Така сама, тільки

ки трохи більша за масштабом, фігура жінки по центру, той самий вигин тіла, той самий мотив ходи по діагоналі, наче вона виходить із зображення, повторені навіть просторовий прорив пейзажу вглибину в лівій частині та мотив сидячої замисленої фігури в правій. Найбільша різниця полягає в тому, що другорядний персонаж (як і все оточення) не має зв'язку з головною героїнею і не несе глибокого ідейного змісту. Це обумовлено різницею в сюжеті: в «Катерині» він розгорнутий, алегоричний, з оповіддю в символічних деталях, а в «Самарянці» показано просто образ героїні та місце дії з жанровими та пейзажними деталями, які несуть більше естетичне навантаження, ніж символічне.

Модельовання світлотіні у драпуваннях одягу також нагадує «Катерину» своєю трохи ненатуральною виписаністю. Незважаючи на тонке та скрупульозне тональне штрихування пензлем, перехід від світлого до темного досить різкий та контрастний. Якщо переглянути інші сепії заслання, то більше ніде не знайдеться таке підсилення світлотіні на тканинах та їх виписаність, як в «Самарянці», «Благословінні дітей» та «Казашці».

При порівнянні видно, що «Самарянка» та «Благословіння дітей» побудовані за різними принципами. У «Благословінні дітей» на тлі білої, яскраво освітленої стіни вимальовується темний силует жінки (нагадує аплікацію через дуже сильний контраст), цей контраст підтриманий темним проходом справа, зображення ніби ділиться по діагоналі на нижню праву половину (контрастну й темнішу) та верхню ліву (більш тональну та світлішу). Перша половина прописана дуже детально та живописно, в той час як друга — більш умовна, побудована на силуетах та плямах. Самарянка ж написана світлішими тонами ніж жінка в «Благословінні дітей». Вона показана на тонально проробленому, м'якому тлі, який контрастує з її фігурою не на рівні «світле-темне», а на рівні «контрастне-тональне». Фігура жінки виділяється на плавно промодельованому тлі за рахунок своєї чіткої, підсиленої світлотіні. Це протиставлення нагадує нам природний ефект чіткості першого плану та узагальненості дальніх планів, тому око глядача сприймає це більш натурально, ніж різкий контраст світлого та темного. Саме тому в «Самарянці» у фігури більше зв'язку з оточенням, ніж у «Благословінні дітей».

Дуже виразно в «Самарянці» розташовані деталі тла: численні елементи знаходяться в двох нижніх третинах зображення і оточують тіло жінки (вони не відволікають від нього увагу, бо воно контрастніше, а підтримують його), а плечі й голова жінки показані на вільному від нюансів тлі неба з плавною розтяжкою, що допомагає легко й сповна розгледіти її образ.

Обличчя самарянки продовжує традицію багатьох Шевченкових портретів з романтичною спрямованістю, де більшу частину обличчя покриває м'яка напівтінь, котра підкреслює не риси обличчя, а очі, та наділяє їх особливим ліричним виразом.

В «Самарянці» багато деталей, які естетично покликані урізноманітнити зображення. Шевченко проявляє в них свою віртуозність графіка та очевидно отримував задоволення від них. Це, наприклад, зображення рослинності на першому плані зліва. Воно нагадує витончену рослинність в «Святому Себастьяні», воно виходить з численних натурних замальовок Шевченка в поїздках Україною, в Мангішляцькому саду і т. д. Ці мотиви в роботах Шевченка нагадують витончену скрупульозність голландських художників.

Також до таких деталей належать виразні, витончені вигини пальм на тлі світлого неба. На противагу зображенню зелені внизу, сповненому нюансами як світлотіні, так і різнохарактерних штрихів, ці пальми проймають своєю лаконічністю та неперервністю ліній. Таке поєднання протилежностей вносить різноманіття у зображення, а отже полегшує сприйняття глядача, не дає оку втомитись та більше захоплює увагу.

В «Благословінні дітей» такі деталі, як край покрівлі, кут проходу дверей з муруванням виконують ту саму роль, що й зелень та пальми в «Самарянці» — вони полегшують та урізноманітнюють сприйняття глядача. Так само працює і контраст між скрупульозним моделюванням фігури жінки, голівки немовляти, покрівлі будинку та узагальненими плямами решти зображення. В цьому Шевченко був майстром — його манера виконання графічних творів виключає будь-яку одноманітність та нудьгу. В естетичному плані роботи Шевченка дуже цікаво роздивлятися.

Проаналізовані сепії мають різне вирішення в деталях, проте у цілому вони показують усталену ху-

дожню мову, сформовану Шевченком у період заслання. Ця серія демонструє значне зростання майстерності митця.

Сепії Тараса Шевченка 1856 року, об'єднані в серію «Телемах-Діоген», з одного боку демонструють риси, які посилюються в творчості митця періоду заслання (активна увага до моделювання оголеного тіла, до освітлення, збалансованість частин композиції за допомогою контрастів, узагальненості і деталізації, використання просторових ходів, повторюваних мотивів). З іншого боку, кожен аркуш показує відмінний принцип побудови — і образної, і композиційної, і світлової — тому серія виглядає різноманітно та не шаблонно. У роки заслання майстерність митця значно зросла і в цих сепіях він використав весь арсенал здобутих навичок. Розширилося розуміння художником світла як засобу моделювання форми, побудови простору, розстановки акцентів, об'єднання зображення. Прийоми роботи з технікою сепії, відпрацьовані в побутових зображеннях і портретах заслання сповна проявилися тут у застосуванні не лише графічних, але й чисто живописних контрастів.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленні аналізу сепій Тараса Шевченка не лише 1856 року, але й всього періоду заслання, введенні їх у контекст творчої еволюції митця, узагальненні стилістичних особливостей творчості художника, а також у дослідженні художнього доробку Т. Шевченка в контексті українського мистецтва XIX ст.

1. Галайчук Я. Сюїта самотності: (до питання про серію рисунків Т.Г. Шевченка «Телемах-Діоген») / Я. Галайчук // Питання шевченкознавства. — Київ, 1961. — № 2. — С. 68—93.
2. Гальчук О. Діоген і Робінзон Крузо в Шевченковій парадигмі ідеальних героїв / О. Гальчук // Шевченкознавчі студії. — 2014. — Вип. 18. — С. 250—257.
3. Генералюк Л. Універсальність Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва / Л.С. Генералюк. — Київ : Наукова думка, 2008. — 544 с.
4. Гордійченко В. Християнські символи в образотворчому мистецтві Т.Г. Шевченка. Символи та алегорія образів / В. Гордійченко // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. — 2012. — № 51. — С. 74—86.
5. Касиян В. О датировке некоторых сепий Т. Шевченко / В. Касиян // Искусство. — Москва, 1939. — № 2. — С. 53—58.
6. Майстренко М. Антична тематика в малярських творах Шевченка часів заслання / М.І. Майстренко // Проблеми сучасного літературознавства: зб. наук. праць Одеського держ. ун-ту. — Одеса, 1999. — Вип. 3. — С. 94—98.
7. Овсійчук В. Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури / В. Овсійчук. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. — 414 с. : з іл.
8. Паламарчук Г. Нескорений Прометей: Творчість Шевченка-художника 1850—1857 років / Г. Паламарчук. — Київ : Мистецтво, 1968. — 111 с.
9. Степовик Д. Сакральні сюжети у мистецькій творчості Тараса Шевченка / Д. Степовик // Образотворче мистецтво. — 2014. — № 1. — С. 14—18.
10. Тарахан-Бережа З. Малюнки Шевченка років заслання на історичні і міфологічні теми / З.П. Тарахан-Бережа // Зб. праць двадцять четвертої наук. Шевченків. конференції. — Київ, 1982. — С. 198—209.
11. Широцький К. Релігійні мотиви в картинах Шевченка / К. Широцький // Нива. — Санкт-Петербург, 1911. — № 5. — С. 129—137.

## REFERENCES

- Halajchuk, Y. (1961). Suite of Solitude (To the issue of the series of drawings "Telemak-Diogenes" by T. Shevchenko). *Pytannia shevchenkoznavstva*, 2, 68—93 [in Ukrainian].
- Hal'chuk, O. (2014). Diogenes and Robinson Crusoe in Shevchenko's paradigm of perfect heroes. *Shevchenko Studies*, 18, 250—257 [in Ukrainian].
- Heneraliuk, L. (2008). *Shevchenko's universalism: Interaction of literature and art*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Hordijchenko, V. (2012). Christian symbolics in T. Shevchenko's art. Symbols and allegory of images. *Humanities Bulletin of Zaporizhzh State Engineering Academy*, 51, 74—86 [in Ukrainian].
- Kasijan, V. (1939). On the dating of some sepia works T. Shevchenko. *Iskusstvo*, 2, 53—58 [in Russian].
- Majstrenko, M. (1999). Ancient themes in Shevchenko's art works of the time of exile. *The Problems of Contemporary Literary Studies*, 3, 94—98 [in Ukrainian].
- Ovsijchuk, V. (2008). *Taras Shevchenko's artistic heritage in the context of European artistic culture*. L'viv: The Ethnology Institute of National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Palamarchuk, H. (1968). *Unbowed Prometheus: Creativity of Shevchenko-artist from 1850 to 1857*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Stepovyk, D. (2014). Sacred subjects in Taras Shevchenko's art. *Fine art*, 1, 14—18 [in Ukrainian].
- Tarakh-Bereza, Z. (1982). Shevchenko's drawings of years of exile on historical and mythological themes. *Digest of articles of the twenty-fourth Scientific Shevchenko Conference*, 198—209 [in Ukrainian].
- Shyrots'kyj, K. (1911). Religious motifs in Shevchenko's paintings. *Nyva*, 5, 129—137 [in Ukrainian].

*Olena Gomyreva*

ARTISTIC FEATURES  
OF TARAS SHEVCHENKO'S SEPIAS OF 1856

The presented research is devoted to the stylistic features of Taras Shevchenko's sepia series named «Telemach-Diogenes» or «Suite of Solitude» and created in 1856. The article considers the features of subject solutions, composite and chiaroscuro arrangement of images, the author's application of sepia technique. The methodology of the article is based on the methods of formal, comparative and iconographic analysis, which give an opportunity to explore the means of expressiveness and the principles of composition of works in this series. The scientific novelty of the research is to determine the characteristic features of artist's work in 1856 and to explore new changes in his artistic manner in last years of exile. The tendencies of academism, romanticism, realism and folk art in the specifics of these works are revealed. The analysis showed the peculiarity of the artist's interpretation of light, his use of contrasts, his methods of creating spatial effects, of balancing and unifying the composition.

**Keywords:** Taras Shevchenko, sepia, «Suite of Solitude», analysis, chiaroscuro, contrast, composition.

*Olena Gomyreva*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ  
СЕПИЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО 1856 ГОДА

Исследование посвящено стилистическим чертам серии сепий Тараса Шевченко «Телемах-Диоген» или «Сюита одиночества», созданной в 1856 году. Рассматриваются особенности образного, композиционного, светового построения изображений, использование автором техники сепии. Методология статьи основана на методах формального, сравнительного и иконографического анализа, которые дали возможность исследовать средства выразительности и принципы построения работ данной серии. Научная новизна состоит в определении специфических черт творчества Т. Шевченко 1856 года и установлении новых характеристик его художественной манеры последних лет ссылки. Прослежены особенности трактовки художником света, применения контрастов, средств передачи пространства, уравнивания и объединения композиции.

**Ключевые слова:** Тарас Шевченко, сепия, «Сюита одиночества», анализ, светотень, контраст, композиция.