

УДК 7.071.1Шевченко

РЕСТАВРАЦІЙНІ СТУДІЇ ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Інна Дорофієнко

У першій частині статті висвітлюються історія музеєфікації, результати реставраційного техніко-технологічного дослідження «Автопортрета» Т. Шевченка 1860 року виконання, а також подається огляд мистецтвознавчих характеристик цього твору. У другій – результати дослідження палітри мистця та висловлені деякі спостереження щодо його техніки живопису.

Ключові слова: Т. Шевченко, автопортрет 1860 р., палітра, фарби, техніка живопису, реставрація, техніко-технологічне дослідження, мікрохімічне дослідження.

В первой части статьи освещаются история музефикации, результаты реставрационного технико-технологического исследования «Автопортрета» Т. Шевченко 1860 года выполнения, а также дается обзор искусствоведческих характеристик этого произведения. Во второй – результаты исследования палитры художника и высказанные некоторые наблюдения относительно его техники живописи.

Ключевые слова: Т. Шевченко, автопортрет 1860 г., палитра, краски, техника живописи, реставрация, технико-технологическое исследование, микрохимическое исследование.

The first part of the paper highlights the history of museofication, the results of the 1860 T. Shevchenko Self-Portrait's restoration techno-technological research, as well as gives a review of the art critical description of this work of art. The second one offers the results of studying the artist's palette and expresses some observations on the medium of his painting.

Keywords: T. Shevchenko, self-portrait of 1860, palette, paints, medium, restoration, techno-technological research, microchemical research.

1. Ще раз про «Автопортрет» 1860 року

Дослідження автопортрета Тараса Шевченка 1860 року, що зберігається в Національному художньому музеї України (далі – НХМУ) ¹ [4; 9, с. 57, 222, іл. 133; 16, с. 80-81, іл. 51] (іл. 1), розпочалося фактично з публікації Павла Зайцева «Новое о Шевченке» в журналі «Русский библиофил» за 1914 рік [8], тобто сто років тому. У своєму дописі цей автор надав інформацію про виявлені ним писемні документи, що були пов'язані з останнім періодом творчості Т. Шевченка. Один із цих документів безпосередньо стосувався історії зазначеного живописного твору. Це – повідомлення на бланку Особистої канцелярії Великої княгині Олени Павлівни ², у якому мовилося: «Господинъ Шевченко приглашается в Канцелярию Государыни Великой Княгини Елены Павловны въ Михайловскомъ Дворцѣ въ пятницу 25 сего Ноября отъ 11 до 2-хъ часовъ для получения денегъ, слѣдующихъ за купленный Ея Императорскимъ Высочествомъ портретъ. –/“22” Ноября 1860 года» [8, с. 20]. На цьому папері рукою В. Лазаревського, за свідченням П. Зайцева, було дописано та-

ке пояснення: «Этотъ портретъ Шевченка писанъ былъ имъ же и предполагался къ лотереѣ. Выручка предназначалась на полезныя издания. Великая Княгиня купила его на выставкѣ за 200 руб. – Въмѣсто его Шевченко написалъ другой, который тепер принадлежитъ мнѣ. / Этотъ послѣдний розыгранъ былъ въ лотерею (20 билетовъ по 10 р.), – выигралъ архитекторъ Андрѣй Ив. Резановъ (впослѣдствии Ректоръ Акад. Художествъ) и подарилъ мнѣ. В. Л. 1861» [8, с. 20].

Чи не вперше «Автопортрет» 1860 року було зрєпродуковано 1935 року. Ілюстрацію подав І. Айзеншток до своєї розлогої статті про літературну спадщину Т. Шевченка. Водночас автор публікації вмістив короткий коментар про власників цього твору, зокрема про родину Ф. Толстого [2, с. 482].

У тих-таки 30-х роках ХХ ст. долею цього Шевченкового автопортрета зацікавився відомий книгознавець ³, невтомний колекціонер і знаний московський актор М. Смирнов-Сокольський [14, с. 8]. З'ясувати деякі цікаві її нюанси, а також розшукати сам твір йому допоміг близький товариш – мистецтвознавець, художник-аквареліст, експерт Ермітажу Степан

ІННА ДОРОФІЄНКО. РЕСТАВРАЦІЙНІ СТУДІЇ ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Петрович Яремич. Виявилося, що певний час аналізований твір перебував у Катерини Федорівни Юнге – дочки Федора Петровича Толстого, віце-президента Академії художеств, у якої С. Яремич і бачив його 1905 чи 1907 року. Уся родина Толстих дуже прихильно ставилася до Шевченка. (У своїх мемуарах Катерина Юнге присвятила йому чимало сторінок, згадуючи теплими словами й високо оцінюючи як поета і художника.) Велика Княгиня придбала автопортрет Шевченка, найвірогідніше, за рекомендації Анастасії Іванівни – дружини Федора Толстого (матері Катерини Федорівни), яка в 60-х роках XIX ст. була фрейліною при царському дворі. Проте «...как только Елена Павловна шевченковский автопортрет купила, по Петербургу мгновенно поползли слухи, что она помогает революционерам. От страха “ее высочество” тут же преподнесла автопортрет Федору Толстому: дескать, лишь для этого она его и покупала. Ну, а Толстому это уже повредит не могло – из вице-президентов Академии его как раз в то время отставили, и ему было все равно» [14, с. 9]. З часом твір Шевченка опинився в руках іншої «високоповажної дами», яка згодилася його обміняти на одну з картин колекції М. Смирнова-Сокольського. Обмін здійснився за посередництва Степана Петровича, який мав надію, що М. Смирнов-Сокольський передасть автопортрет до Пушкінського дому, адже Т. Шевченко був академіком Петербурзької Академії художеств. За зізнанням М. Смирнова-Сокольського, це не суперечило його планам [14, с. 9].

У збірці М. Смирнова-Сокольського в Москві «Автопортрет» перебував до кінця 1963 року, доки вдова покійного власника не намірилася його продати. У той час постало нагальне питання про придбання цієї роботи Т. Шевченка для Музею українського образотворчого мистецтва УРСР (нині – НХМ України), адже в разі відмови уряду України від цього дуже вартісного твору представники української громади Канади мали намір купити його за шість мільйонів рублів. І саме тоді в Державній науково-дослідній реставраційній майстерні (нині – Національний науково-дослідний рестав-

раційний центр України) було проведено техніко-технологічне дослідження твору в порівнянні з іншими малярними творами Т. Шевченка: портретом Кочубея 1859 року, автопортретом 1861 року та іншими, аби переконатися в його достовірності [7; 5, с. 113; 11, с. 4]. Потреба в такому дослідженні була викликана ще й контroversійною атрибуцією портрета, опублікованою в десятому томі академічного видання творчої спадщини поета і художника. Зокрема, її автор, В. Ткаченко, стверджувала: «... якщо світлове рішення верхньої частини обличчя близьке до творчих прийомів Шевченка, то передача нижньої частини не властива Шевченкові, вона втратила форму, стерта. Твір в значній мірі попсований пізнішими неодноразовими підмальовками і реставраціями...» [18, с. 108–109] ⁴.

Спеціалісти реставраційної майстерні дослідили портрет в інфрачервоному та рентгенівському промінні і встановили, що будь-яких істотних пошкоджень і пізніших записів чи перемальовувань на портреті немає. Обстеження твору за допомогою ультрафіолетової люмінесценції встановило у його верхній частині посередині та нижній правій частині біля краю лише невелику кількість відносно дрібних утрат живописного шару та пізніші реставраційні їх доповнення, а також нерівномірність шару потемнілого лаку, який було нанесено на портрет товстим шаром. Крім цього, порівняльний аналіз хімічного складу ґрунту цього портрета з ґрунтами автопортрета Т. Шевченка 1861 року та портрета Кочубея 1859 року його роботи (які обстежувалися одночасно), довів, що в усіх трьох випадках ґрунт однаковий. Більше того, спільною для цих робіт виявилася і така прикмета, як тонування ґрунту червоною вохрою. Такий технічний прийом відповідав, очевидно, певним завданням художника, який прагнув домогтися загальної теплої гами портретів. Воднораз обидва зображення виконано в подібній манері олійного письма з посиленою корпусністю у максимально освітлених місцях і тонким лискуванням у тінях [5, с. 112–113]. Зрештою, методом фотографування в інфрачервоних відбитих променях реставратори довели, що

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

присутні в нижній частині аналізованого портрета монограма «Т. Ш.» і дата «1860» виконані (як і у випадку «Автопортрета» 1861 року) одночасно з намальованим погруддям і від самого початку перебували під шаром покривного лаку [6, с. 77]. Цей факт остаточно підтвердив шевченкове авторство досліджуваного твору й дозволив ототожнити його з відомим за літературними джерелами «Автопортретом» 1860 року, виконаним художником у Петербурзі не пізніше вересня. Зрештою стало цілком зрозуміло, що характерне контрастне світлове вирішення досліджуваного «Автопортрета» є таки суто «шевченковою» рисою, притаманною ряду робіт майстра кінця 50-х – початку 60-х років XIX ст.; рисою, що чи не найкраще унаочнює захоплення нашого художника Рембрандтом та його прагнення наслідувати свого попередника, видатного голландського майстра, у живописному образотворенні засобами складних тональних, колористичних і навіть пластично-фактурних вирішень⁵.

Як відзначені, так і інші художні особливості «Автопортрета» 1860 року оцінювалися мистецтвознавцями повсякчас досить високо. Уже оглядач виставки 1860 року в Петербурзькій академії художеств, на якій експонувався аналізований портрет⁶, констатував у своєму дописі в газеті «Северная пчела» (№ 34) за 24 вересня: «...Художественное исполнение в этом портрете превосходно, только сходство не совсем поразительно, как то обычно бывает... г. Шевченко изобразил себя не в настоящем своем одеянии. Он предпочел – скромный миролюбивый художник – представить себя в малороссийских смушках и свитке и потому вдруг иногда раздавались из задних рядов публики возгласы: – Чи то Палий... чи то Сагайдачный?... г. Шевченко не хватало лишь булав, однако магическая сила його – в його пере, карандаше и кисти» [13]⁷.

Л. Владич, який писав про цей твір 1941 року, стверджував: «Оригінальність і висока майстерність виконання автопортрета не можуть не вразити навіть побіжного глядача. Портрет написаний у золотаво-коричневій рембрандтівській гамі. Голова

художника немов оповита густим золотим туманом. Ефектним рембрандтівським освітленням (пучок яскравого проміння, що падає з правого боку, освітлює чоло, щоку, ніс, лівий бік обличчя затемнений) Шевченко досяг надзвичайно правдивої, рельєфної ліпки обличчя⁸. Проте ще більше вражає вигляд, у якому себе зобразив художник: він у високій зсунутій набакир смушевій шапці, спід якої кучерявиться волосся. Крізь розчахнуту свитку видно чумацьку сорочку, комірець якої пов'язаний яскравою червоною стрічкою. Густі довгі вуса звисають мало не на груди. Дивлячись на цей автопортрет, згадуєш любов Рембрандта зображати себе в найнесподіванішому одязі. Однак у Рембрандта ці розкішні маскаради в автопортретах тридцятих років повинні були підкреслити радісний настрій художника, його задоволення життям: майстер був тоді в zenіті слави. У Шевченка ж цей несподіваний костюм має зовсім інше значення. Бажання бути і відчувати себе молодим помітне у кожній деталі автопортрета. Зовні це, справді, молодий козак. І тільки очі Шевченка, з виразом глибокого смутку, трохи пойняті навіть сльозою, викривають трагічну суть цього маскараду. Вони розкривають перед глядачем страшну трагедію молодого душею, але надломленого фізично художника» [3, с. 27]. У 1973 році цей автор додатково відзначив: «Портрет незвичайний. Шевченко зобразив себе парубком... Ще сучасники звернули увагу на те, в якому незвичному вигляді постає на портреті Шевченко... [малася на увазі згадка в "Северной пчеле" № 3 за 1860 р. – *І. Д.*]... Незвичне й виконання портрета. Це найбільш рембрандтівський з усіх автопортретів Шевченка. Він витриманий у характерній для голландського маляра золотокоричневій гамі, живопис широкий, вільний як у жодному з ранніх творів Шевченка» [1, с. 28]. Водночас автор вважав за необхідне уточнити свою характеристику: «І хоч який відчутний у ньому [автопортреті 1860 р. – *І. Д.*] вплив Рембрандта – це своєрідний, самобутній, глибоко шевченківський твір» [1, с. 30].

Подібну оцінку твору дала свого часу Л. Членова: «...автопортрет художни-

ІННА ДОРОФІЄНКО. РЕСТАВРАЦІЙНІ СТУДІЇ ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ка [1860 р. – *І. Д.*]... как бы подводит итог его жизни. Его творчества. Из глубокой темноты фона выступает выхваченное светом лицо поэта. Глаза его смотрят напряженно, с нескрываемой внутренней болью, именно они выделяются на этом портрете, пронизывая нас своим глубоким и неподдельным трагизмом. Все остальные детали – высокая смушковая шапка, свитка, накинутая на плечи, белая сорочка – погружено в тень, сливаясь с фоном. Ни в одном из автопортретов Шевченко не ощущается такая сила и безисходность страдания, как в этом последнем живописном портрете художника, это самый “рембрандтовский” из всех автопортретов Шевченко, не только по использованию “светотени, но и глубокой человечности образа”» [17, с. 50–51].

На думку В. Яцюка, на автопортреті 1860 року Шевченко зобразив себе молодшим, аніж був на той час, «українським парубком у вишиванці, свитці та смушевій шапці; із сумовитим, аж до трагічності, поглядом глибоко затінених очей. Подібний відхід від реальності, елементи театральності й виразна символізація автопортретного образу нечасто застосовувалися в художній практиці Шевченка» [20, с. 28]. При цьому дослідник застеріг, що «психологічні спонуки такої зорової репрезентації автора по-різному тлумачилися глядачами й дослідниками» [Там само]. Зосібна Л. Владич пов'язував таке «омолодження» з реальними фактами життя поета-художника, властиво з його захопленням Ликерою Полусмак (Полусмаковою) і «нездійсненим прагненням одружитися з нею» [19, с. 102; 20, с. 28]. Натомість П. Зайцев «розглядав акцентовану українізацію образу в контексті тодішньої поетичної творчості Шевченка, зокрема його політичних переконань» і вбачав в автопортреті «той революційний пафос, для якого геніальний автор знайшов стиль і форму, адекватні його революційно-патетичній ліриці з осені 1860 року» [20, с. 28]. Сам В. Яцюк не виключав того, що «художня семантика національного портрета безпосередньо пов'язана з мріями поета-малюка про видання “Букваря” та відродження українського слова. Палка

надія молодила Шевченка, а передчуття потойбіччя, близької межі земного буття трагічними полісками бриніли у присмерковому світлі його очей» [20, с. 28].

Згаданий «Буквар» (точніше – «Букварь Южнорусский») був задуманий, написаний Т. Шевченком і виданий власним коштом у січні 1861 року. Відомо, що саме для реалізації цього «видавничого проекту» він і написав свій автопортрет 1860 року. Робота призначалася для лотереї, виручка з якої мала покрити фінансові видатки на книжку [12, с. 152; 8, с. 20]⁹. Згідно з волею автора, її примірники безкоштовно надсилали в Україну діячам народної освіти як навчальний посібник для початкових класів. У цьому факті чи не найвиразніше виявилася громадянська позиція і гуманітарна стратегія Шевченка.

2. Деякі особливості палітри і техніки живопису мистця

У Національному музеї Тараса Шевченка в Києві серед особистих речей Тараса Григоровича є етюдник з фарбами, який певний час зберігався в музеї Тарновського. Значна кількість цих фарб збереглася досить добре, не втративши навіть своєї консистенції. Частина з них (сім фарб) – в олов'яних тюбиках, із залишками паперових етикеток, на яких можна розібрати деякі назви фарб французькою мовою, інші (вісім фарб) – у невеликих мішечках з міхурів тварин.

На етикетках зазначено такі назви фарб: «Ocre d'or» – вохра золотиста, «Cobalt» – кобальт, «Bitume» – асфальт, «Terra de Sienna» – сієна натуральна, «Momie» – мумія, «Verte Brulee» – палена зелена земля. Можна припустити, що ці фарби вироблені французькою фірмою. На маленьких кришечках олов'яних тюбиків витиснено «Richard AIN7 B^{TE}SIDI», що, на нашу думку, може бути назвою фірми з виготовлення тюбиків¹⁰.

У 1965 році за сприяння дирекції музею (тоді – Державного музею Т. Шевченка в Києві) в хіміко-технологічній лабораторії Державної науково-дослідної реставраційної майстерні було проведено мікрохімічний аналіз проб п'ятнадцяти фарб

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

палітри Т. Шевченка. У ході дослідження з'ясувалося, що до її складу входили такі фарби:

1. Свинцеве білило $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ – фарба, яка має добру покривну властивість, утворюючи щільний, міцний і zarazом еластичний шар. Має високу світлостійкість, відома з давніх часів.

2. Кіновар HgS – світлостійка фарба, яка добре змішується з іншими фарбами, також відома з дуже давніх часів. Тривалий час була головним червоним пігментом. Колір її чистий і яскравий.

3. «Червона земля» ($\text{FeO} + \text{кремнезем} + \text{глинозем}$) – світлостійка фарба.

4. Капут муртуум (Fe_2O_3) – червоного кольору з фіолетовим відтінком фарба, цілком світлостійка.

5. Неаполітанська жовта ($\text{Pb}(\text{SbO}_3)_2$) – світлостійка фарба. При змішуванні з великою кількістю інших фарб дає красиві яскраві тони, висихає швидко й дуже покривна.

6–7. Вохри світла і золотиста ($\text{Fe}_2\text{O}_3 + \text{кремнезем} + \text{глинозем}$) дуже старі, стійкі до впливу світла й атмосферних впливів фарби. Належать до лискувальних.

8. «Палена зелена земля» ($\text{FeO} \cdot \text{SiO}_2$, $\text{MgO} \cdot \text{SiO}_2$) – вживали її з давніх часів. Вона цілком світлостійка проти зовнішніх атмосферних впливів, а також у сумішах з іншими фарбами. Лискувальна.

9. Кобальт синій ($\text{CoO} \cdot \text{Al}_2\text{O}_3$) – красива, чистого синього кольору фарба різних відтінків: від світлого до темного. При змішуванні з іншими фарбами дає стійкі суміші, має властивості сикативу.

10. Сієна натуральна ($\text{Fe}_2\text{O}_3 + \text{кремнезем}$) – фарба темно-коричневого кольору, має виключну прозорість, цілком світлостійка, крім суміші з кадмієм, лискувальна. Палена сієна набуває теплого тону, характеризується інтенсивністю при змішуванні.

11. Умбра ($\text{Fe}(\text{OH})_3 + \text{MnO}_2$) – фарба коричневого кольору різних відтінків від світлих до найтемніших, відзначається світлостійкістю, швидко сохне і прискорює висихання інших фарб, з якими її змішують.

12. Бітум («асфальт») – натуральний асфальт чи гірська смола. Асфальтна фарба має красивий прозорий коричневий колір,

при змішуванні дає прекрасні відтінки, але світлостійкість, міцність та стійкість до зовнішніх атмосферних коливань, особливо температурних, занадто низька. У щільному шарі вона чорніє, викликаючи потемніння не тільки змішаних з нею фарб, а й тих, що лежать поряд з нею. Під впливом температурних коливань вона плавиться і дає липкі чорні плями чи кракелюр «розпливів».

13. «Мумія єгипетська» – фарба органічного походження, до складу якої входять бітумінозні речовини. За тоном близька до асфальту, але не має його прозорості. Швидко чорніє, дуже нестійка.

14. Чорна фарба рослинного походження. Під впливом світла і сонця не змінюється, відома з давніх часів. Колись була дуже поширена.

15. «Чорна кістка палена» ($\text{C} + \text{Co}_3(\text{PO}_4)_2 + \text{Ca}(\text{CO}_3) + \text{CaSO}_4$) – має чорний колір з теплим коричнюватим відтінком і хорошу покривність, висихає повільно.

Характеристика досліджених фарб наочно ілюструє думку про те, що Т. Шевченко вимогливо ставився до їхнього підбору, майже всі вони, за винятком асфальту і мумії, є світлостійкими, міцними в сумішах фарбами з цінними якостями. Переважна більшість із цих відомих нам фарб лискувальні, що свідчить про широке застосування Шевченком техніки лискування.

Це можна добре простежити на «Автопортреті» 1839–1840 років. Живопис у дуже хорошому стані. На всій поверхні майже немає кракелюрів, за винятком місць (на чолі), де щільно покладене свинцеве білило. На обличчі при моделюванні об'ємів художник ішов від білила і палевої зеленої землі до тонких лискувань. Надзвичайної м'якості переходу в тінях він досягав завдяки вміло знайдений фактурі. У деяких місцях на тлі можна помітити наявність підмальовки, зробленої сієною. Широке користування технікою тонкого лискувального письма знаходимо і на картині «Катерина». Насамперед треба звернути увагу, що картина має щільний ґрунт, здебільшого тонкий фарбовий шар, за винятком освітлених місць та куреня, де зроблені пізніші авторські правки, з корпусною

ІННА ДОРОФІЄНКО. РЕСТАВРАЦІЙНІ СТУДІЇ ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

завантаженістю. Кракелюр природного старіння найрізноманітнішої форми більше помітний у верхній правій частині картини та в місцях переписування. Дуже тонко за допомогою послідовного накладування лискувань на білило зроблено одяг Катерини та діда, що сидить. Складки на червоному фартуху Катерини (кіновар) лискувані вохрою. На небі інтенсивністю кольору позначається кобальт.

Ефект лискування зумовлений оптичними та фізико-хімічними законами і тому криє в собі багатющі живописні можливості¹¹. Т. Шевченко досяг у цій техніці великої майстерності, свідченням чого є, зокрема, портрет П. Куліша. Так, він домігся звучності коричневих барв, накладаючи фарби тонким лискувальним шаром по білому ґрунту, м'яко, технікою штриха. Холодні тіні свідчать про наявність ще й паленої зеленої землі. Додаткового ефекту твору додає акцентоване білування на освітлених місцях обличчя персонажа.

Картинам Т. Шевченка, виконаним олійними фарбами, здебільшого притаманний загальний золотистий тон, який надає їх колористичній гамі особливого звучання. У цьому можна пересвідчитися, звернувшись, скажімо, до портретів М. Рєпніна, П. Куліша та ін. Водночас спостереження за станом Шевченкового живопису з'ясувало, що зазначена тепла золотистість постала не від пожовтіння чи змін покривних лаків, а головню від складу фарб, якими користався художник. Кохаючись у шляхетних коричневих тонах, Шевченко використовував асфальт і єгипетську мумію, які згодом потемніли. Особливо це помітно на портретах Н. Кейкуатової та І. Лизогуба, дітей Рєпніних та картині «Селянська родина». Більше того, на їхніх поверхнях з'явилися кракелюри «розпливів» поряд із кракелюрами-тріщинками природного старіння.

Як відомо, «асфальт» і «єгипетська мумія» були дуже популярними серед художників ХІХ ст. і використовувалися досить часто. Поміж таких мистців був і вчитель Т. Шевченка К. Брюллов, який брав «асфальт» навіть для виконання початкового рисунка. Саме вживання «асфальту» в нижньому фарбовому шарі звичайно приводи-

ло згодом до розтріскування і потемніння живопису. Найбільшої шкоди названі фарби завдавали творам тих мистців, які активно послуговувалися ними при виконанні підмальовки зображень. У цьому переконують твори багатьох відомих живописців, зокрема М. Ге, А. Куїнджі та ін. Т. Шевченко користувався цими фарбами здебільшого для лискування у глибоких тінях. Ці особливості палітри Т. Шевченка можна помітити і на «Автопортреті» 1860 року, що у свою чергу свідчить на користь його автентичності.

Примітки

¹ Збірка НХМУ (інв. № Ж-1453). Розміри: 58 x 49,5, овал.

² Велика княгиня Олена Павлівна (1807–1873) – дружина великого князя Михайла Павловича, молодшого брата імператора Миколи І. До заміжжя – вюртемберзька принцеса Фредеріка Шарлотта Марія. Була високоосвіченою і благойною особою, прихильницею реформ, зокрема відміни кріпосного права в Росії. Микола І називав її «вченою» та «розумом царської сім'ї», а О. Пушкін написав про неї «при дворі вона не ко двору» [10, с. 9].

³ М. Смирнов-Сокольський (1898–1962) був не тільки відомим естрадним актором і колекціонером творів мистецтва, а й одним з найбільших бібліофілів свого часу. Він – автор багатьох публікацій, присвячених книжкам і періодичним виданням, з-поміж яких найвідомішими є його власні книжки «Рассказы о книгах» (М., 1959 і 1977), «Русские литературные альманахи и сборники XVIII–XIX вв.» (М., 1965), «Моя библиотека» (М., 1969, т. 1, 2). У першій з них, він розповів про прижиттєві видання творів Шевченка, зокрема поеми «Гайдамаки» з автографом поета, в останній – про власну шевченкіану.

⁴ Критичний огляд згаданого коментаря здійснив свого часу В. Яцюк [21, с. 270–272].

⁵ Виклад основних висновків реставраційного дослідження та їх коментування міститься також у книзі В. Яцюка [21, с. 272–273].

⁶ У каталозі цієї виставки портрет зазначений під № 33 [15, с. 22].

⁷ Цит. за: [14, с. 8; 3, с. 26].

⁸ У примітці до названої статті В. Владич додатково наголосив, що в останніх трьох олійних автопортретах (1859, 1860, 1861 років) «... Шевченко вперше в своїй практиці живописця наблизився до Рембрандта; досі риси рембрандтизму виразно відчувалися лише в його графічних творах і сепіях» [3, с. 27].

⁹ Зберігся рахунок друкарні Гогенфельдена, за яким поет витратив на друкування букваря 195 руб. 50 коп. – суму близьку до тих 200 руб., які художник отримав від Великої Княгині Олени Павлівни, яка придбала портрет [14, с. 8].

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

¹⁰ Упродовж XIX ст. багато фарб завозили до Росії з-за кордону, але були й місцевого виробництва. У продаж поступали і пігменти, і готові, зтерті на олії фарби, розфасовані в тюбики та в міхурах тварин. Деякі художники іноді їх «доробляли».

¹¹ Відомий дослідник техніки олійного живопису О. Рибников писав: «Как бы тонка лессировка ни была, она всегда имеет индивидуальные признаки. Более того, тонкослойная кладка не только четко определяет высокое мастерство, но и наоборот обличает неумелую руку» (*Рибников А. Техника масляной живописи.* – М. ; Ленинград, 1937. – С. 181).

Література

1. Автопортрети Тараса Шевченка : альбом / упоряд. і автор вступ. статті Л. В. Владич. – К. : Мистецтво, 1973. – 80 с., іл.

2. *Айзеншток И.* Судьбы литературного наследства Т. Г. Шевченко / Обзор И. Айзенштока // Литературное наследство. – М., 1935. – № 19–21. – С. 419–484, ил.

3. *Владич Л.* Останні шевченківські автопортрети / Л. Владич // Образотворче мистецтво. – 1941. – № 3. – Берез. – С. 26–27, іл.

4. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. – К. : Мистецтво, 1981. – 126 с., іл.

5. *Дорофієнко І. П.* З досліджень живопису Т. Г. Шевченка / І. П. Дорофієнко // Питання шевченкознавства: Т. Г. Шевченко і його сучасники. – К. : Вища школа, 1978. – С. 110–116.

6. *Дорофієнко І. П.* З досліджень живопису Т. Г. Шевченка / Інна Дорофієнко // Дослідження та наукова реставрація раритетів Національного музею Тараса Шевченка : каталог виставки експонатів, відреставрованих та досліджених фахівцями Національного науково-дослідного реставраційного центру України : 6 березня – 26 травня 2012 року, м. Київ. – К., 2012. – С. 76–77.

7. *Дубиш І., Дорофієнко І.* Висновки дослідження автопортрета Т. Г. Шевченка 1860 р. – [1965]. – 3 с.

8. *Зайцев П.* Новое о Шевченке / П. Зайцев // Русский библиофил. – С.Пб., 1914. – № 1. – Янв. – С. 3–27, ил.

9. Національний художній музей України : альбом / упоряд. та авт. статей Т. Рязанова та ін. – К. : Артания Нова, 2003. – 416 с., іл.

10. *Околітенко Н.* На порозі вічності. «Букварь Южнорусский» – остання Шевченкова книжка / Наталя Околітенко // День. – 2014. – № 78–79 (4201–4202). – С. 9.

11. *Рильський Б.* Маловідомий автопортрет Кобзаря / Б. Рильський // Вечірній Київ. – 1964. – 17 січ. – С. 4, іл.

12. Русский художественный листок, издаваемый Тиммом. – С.Пб., 1860. – № 36.

13. Северная пчела. – 1860. – № 34. – 24 сент.

14. *Смирнов-Сокольский Н.* История одного автопортрета / Ник. Смирнов-Сокольский // Огонек. – М., 1961. – № 11 (1760). – 12 марта. – С. 8–9, ил.

15. Указатель художественных произведений, выставленных в залах Императорской Академии художеств. – С.Пб., 1860.

16. Український живопис XIX – початку XX ст. з колекції Національного художнього музею України : альбом / авт. статті, упоряд. О. Жбанкова ; упоряд. каталогу О. Жбанкова, Т. Мустафіна, Л. Толстова. – Хмельницький : Галерея ; К. : Артания Нова, 2004. – 272 с., іл.

17. *Факторович М. Д., Членова Л. Г.* Художественные музеи Киева / М. Д. Факторович, Л. Г. Членова. – М. : Искусство, 1977. – 255 с., ил.

18. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів : у 10 т. / Тарас Шевченко. – К. : АН УРСР, 1963. – Т. 10 : Живопис, графіка 1857–1861. – 176 с., іл.

19. *Яцюк В.* Автопортрет 1860 / Володимир Яцюк // Шевченківська енциклопедія : у 6 т. – К., 2012. – Т. 1. – С. 101–102, іл., табл. II.

20. *Яцюк В.* Віч-на-віч із Шевченком: іконографія 1838–1861 років / Володимир Яцюк. – К. : Балтія друк, 2004. – 112 с., іл.

21. *Яцюк В.* Живопис – моя професія: шевченкознавчі етюди / Володимир Яцюк. – К. : Радянський письменник, 1989. – 302 с., іл.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Т. Шевченко малював автопортрети протягом усього життя – будучи й учнем Петербурзької академії мистецтв, і солдатом у засланні, і в останній період життя. Одним з них є портрет 1860 року виконання. Своєчасне техніко-технологічне дослідження цього твору (кінець 1963 р.) співробітниками Державної науково-дослідної реставраційної майстерні (нині – Національний науково-дослідний реставраційний центр України) підтвердило його автентичність. Це у свою чергу спонукало уряд тодішньої УРСР закупити портрет для Державного музею українського образотворчого мистецтва (нині – Національний художній музей України) і в такий спосіб повернути його в Україну з Москви, де він перебував у колекції М. Смирнова-Сокольського з 30-х років XX ст. «Автопортрет» Т. Шевченка 1860 року належить до найяскравіших зразків малярства «рембрандтівського» періоду творчості художника.

ІННА ДОРОФІЄНКО. РЕСТАВРАЦІЙНІ СТУДІЇ ХУДОЖНЬОЇ СПАДЩИНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Мікрохімічний аналіз (1965) набору з п'ятнадцяти олійних фарб, що зберігаються в Національному музеї Тараса Шевченка в Києві, засвідчив переважну більшість серед них зразків, призначених для лискування, що у свою чергу підтвердило активне застосування Шевченком відповідної техніки олійного малярства. Наявність у складі художньої палітри таких фарб, як «асфальт» і «єгипетська мумія» пояснила причини потемніння деяких робіт майстра (портрети Кейкуатової та І. Лизогуба, дітей Рєпніних, картина «Селянська родина») і появу тріщин у живописному шарі, головню кракелюрних «розпливів» (поряд із кракелюрами, що з'явилися внаслідок процесу природного старіння творів). Сучасні методи фізичного та хімічного аналізів відкривають великі перспективи для точного й максимально об'єктивного вивчення та атрибуції Шевченкових картин.

Ключові слова: Т. Шевченко, автопортрет 1860 р., палітра, фарби, техніка живопису, реставрація, техніко-технологічне дослідження, мікрохімічне дослідження.

Т. Шевченко писав автопортрети на протязі всієї життя – будучи і студентом Петербургської академії художеств, і солдатом в ссылке, і в останній період життя. Одним з них є портрет 1860 року виконання. Своєчасне техніко-технологічне дослідження цього твору (кінець 1963 р.) співробітниками Державної науково-дослідницької реставраційної майстерні (сьогодні – Національний науково-дослідницький реставраційний центр України) підтвердило його автентичність. Це в свою чергу стимулювало уряд СРСР придбати портрет для Державного музею українського образотворчого мистецтва (сьогодні – Національний художній музей України) і таким чином повернути його в Україну з Москви, де він знаходився в колекції Н. Смирнова-Сокольського з 30-х років ХХ ст. «Автопортрет» Т. Шевченка 1860 року належить до числа найбільш яскравих зразків живопису «рембрандтовського» періоду творчості художника.

Мікροхімічний аналіз (1965) набору з п'ятнадцяти масляних фарб, які зберігаються в Національному музеї Тараса Шевченка в Києві, вказав на наявність великої кількості зразків, призначених для лессировки, що в свою чергу підтвердило активне використання Шевченком відповідної техніки масляного живопису. Наявність у складі художньої палітри таких фарб, як «асфальт» і «єгипетська мумія» пояснило причину потемніння деяких робіт майстра (портрети Кейкуатової та І. Лизогуба, дітей Рєпніних, картина «Крестьянская семья») і появу тріщин в живописному шарі, головню кракелюрних «розпливів» (поряд із кракелюрами, що з'явилися внаслідок процесу природного старіння творів). Сучасні методи фізичного та хімічного аналізів відкривають великі перспективи для точного й максимально об'єктивного вивчення та атрибуції картин Шевченка.

Ключевые слова: Т. Шевченко, автопортрет 1860 года, палитра, краски, техника живописи, реставрация, технико-технологическое исследование, микрохимическое исследование.

Taras Shevchenko painted the self-portraits throughout his life while being a student of the Saint Petersburg Academy of Arts, an exiled soldier, as well as in the last period of his life. One of those is a self-portrait of 1860. Its opportune techno-technological research (the late 1963) by the workers of the State Research Restoration Workshop (now – Ukrainian National Research Centre) corroborated its authenticity. That, in turn, has urged the then USSR's government to purchase the portrait for the State Museum of Ukrainian Fine Arts (now – Ukrainian National Art Museum), and thereby to return it to Ukraine from Moscow where it had stayed in the M. Smyrnov-Sokolskyi collection since the 1930s. The portrait under discussion belongs to the most expressive examples of the Rembrandt period's painting in the artist's creation.

ДО 200-ЛІТТЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

The microchemical analysis (1965) of a set of 15 oil-based paints which are kept in the Taras Shevchenko Ukrainian National Art Museum indicated the prevailing majority of those examples among them which were intended for glossing that in turn bore witness to Shevchenko's active application of corresponding technique of oil painting. The presence of such paints as asphalt and colcothar in composition of artistic palette has accounted for black discoloration of some artist's works (portraits of Keikutova and I. Lysohub, children of Riepnins, painting Peasant Family) and appearance of cracks in a painting layer, mainly the blurring crackles (along with craquelures emerged owing to process of the works' natural aging). Modern methods of physical and chemical analyses open up the good prospects for accurate and the most fair examination and attribution of the Shevchenko paintings.

Keywords: T. Shevchenko, self-portrait of 1860, palette, paints, medium, restoration, techno-technological research, microchemical research.