

УДК 7.041.53 Шевченко

*Вежбовська Л. Р.,
кандидат мистецтвознавства,
Київського національного університету культури і мистецтв*

АВТОПОРТРЕТ, ЯКОГО НЕ БАЧАТЬ АБО СПРОБА ДЕКОНСТРУКЦІЇ ОДНОГО ЗАДУМУ ШЕВЧЕНКА

Стаття присвячена дослідженню художньої спадщини Тараса Шевченка, а саме, ескізу «Розп'яття» 1850 р. Через аналіз художніх особливостей приходимо до розкриття змістових акцентів, свідомо поставлених автором. У статті стверджується, що центральну постать розп'ятого Шевченко наділив автопортретними рисами. Такий аспект досі не розглядався у мистецтвознавстві як самостійний. Завданням статті є спроба довести, що всупереч стереотипу довкола постаті Тараса Шевченка, таке «самозображення» цілком відповідало характеру митця та його творчим інтенціям.

Ключові слова: Шевченко-художник, розп'яття, автопортрет, символічне самозображення, символічна форма.

*Вежбовская Л. Г.,
кандидат искусствоведения,
Киевского национального университета культуры и искусств*

АВТОПОРТРЕТ, КОТОРОГО НЕ ВИДЯТ ИЛИ ПОПЫТКА ДЕКОНСТРУКЦИИ ОДНОГО ЗАМЫСЛА ШЕВЧЕНКО

Статья посвящена исследованию художественного наследия Тараса Шевченка, а именно, его эскиза «Распятие» 1850г. Через анализ художественных особенностей приходим к раскрытию смысловых акцентов, сознательно расставленных автором. В статье утверждается, что центральную фигуру распятого Шевченко наделил автопортретными чертами. Такой аспект ещё не рассматривался в искусствоведении как самостоятельный. Задание статьи – попытка доказать, что вопреки стереотипу вокруг Тараса Шевченка, подобное «самоизображение» полностью соответствует характеру художника и его творческим интенциям.

Ключевые слова: Шевченко-художник, распятие, автопортрет, символическое самоизображение, символическая форма.

*Vejbovskaya L. R.,
Candidate of Arts,
Kiev National University of Culture and Arts*

A CAR, WHICH DO NOT VIEW OR APPEALS FOR DECONSTRUCTION OF ONE SHEVCHENKO SAND

The article is devoted to the study of Taras Shevchenko as an artist, particularly his sketch «Crucifixion» (1850). Through analysis of artistic peculiarities we discover notional accents, which, in our opinion, are purposefully made by the author. It is stated in the article that Shevchenko endued the central figure of a crucified person with his self-portrait traits. Such aspect has never before been studied independently in art criticism. The objective of the article is an attempt to prove that such “self-depiction” fitted with the artist’s character and his artistic intentions, despite stereotypes about Shevchenko.

Key words: Shevchenko as an artist, Crucifixion, self-portrait, symbolic self-depiction, symbolic form.

На особливе місце ескізу «Розп'яття» у творчому спадку Тараса Шевченка звертали увагу Д. Антонович, К. Широцький, П. Зайцев, Д. Горбачов та інші дослідники. Проте сепія залишається не достатньо актуалізована і в сучасному вітчизняному мистецтвознавстві не займає належного місця. Однією з причин такого стану є недостатнє освоєння саме художніх якостей даного ескізу. Саме тому «Розп'яття» Шевченка вимагає з'ясування змістових і формальних характеристик, переосмислення в контексті сучасності, зокрема, його місця і ролі в історії образотворчого мистецтва як українського, так і світового. Отже, це перша проблема, яка зумовлює актуальність даної статті.

Друга проблема стосується потреби об'єктивної оцінки Тараса Шевченка як художника, а не поета, який писав ще й картини. До того ж, неодмінне бажання прочитати його малярські твори через поетичні залишає його повністю в контексті поезики. Тоді як проблема Шевченка-художника прагне розв'язання через полеміку із світовим мистецтвом і з винесенням «за дужки» літературного контексту хоча б на певний час. Тому завдання нашого дослідження – розглянути мистецтво Шевченка у контексті власне мистецтва і поза всіма іншими контекстами; актуалізувати художню цінність даної роботи як одного з найкращих зразків світового мистецтва.

Вперше на автопортретні риси в ескізі «Розп'яття» вказав історик і критик М. Скиба у статті «Шевченко, якого не помічаємо» [9]. Дане спостереження прозвучало як вагомий, але такий, що вимагає подальшого дослідження, факт, оскільки автор ставив перед собою інші завдання в даній публікації. В ній також важливим є філософський аспект «невідомого» Шевченка, який значною мірою розкривається через «Розп'яття».

У дослідженнях мистецтвознавця Д. Горбачова для нас важлива розвідка про передавагардні тенденції Шевченка-художника. Окрім того, у працях «Авангард ХХ ст. і Шевченко» [2], «Шевченко і сміхова культура» [3] автор виокремлює важливу рису самоіронії митця, вказує на непересічну якість його окремих робіт, до яких відносить і «Розп'яття».

Важливим у нашому дослідженні є також праця дослідника Шевченка Г. Грабовича «Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета)» [4], в якій Грабович наголошує на «винятково інтенсивному автобіографізмі» як характерній рисі творчості Шевченка. Для цієї риси він вводить назву «самозображення» і доводить його присутність і визначальну роль у всіх видах творчості Шевченка [4, с. 110–111]. Саме на цю концепцію «символічного самозображення» ми й посилаємось у нашому дослідженні.

Світоглядним підґрунтям для даного дослідження стали статті Ю. Шевельова [14], монографії О. Забужко [5] та Л. Плюща [7]. І хоч дані роботи стосуються, передусім, словесного мистецтва і світогляду Шевченка-поета-пророка, проте відкривають можливості для його нестереотипного переосмислення через власне феномен митця (О. Забужко) і через наближення самого тексту до читача засобом деконструкції його підтекстових глибин, таким чином «розконсервовуючи» й очищуючи Шевченка «від не-Шевченка» (Л. Плющ), від застарілих нашарувань і змістів.

Звідси – наша спроба прочитати твір Шевченка як текст, засобом деконструкції знайти в художньому вираженні саме ті аргументи, які підтверджують можливість такого «самозображення» і не лише роблять його виправданим і вмотивованим, але й актуальним і знаковим.

Стаття також базується на власних спостереженнях і дослідженнях. Використано результати культурно-мистецького проекту «Проща до Тараса», організованого за участю автора статті «Простором свободи» (Канів, 2009-2012 рр.). А також – результати роботи зі студентською аудиторією КНУКіМ під час семінарів з дисциплін «Історія образотворчого мистецтва» та «Аналіз мистецького твору».

Метою статті є спроба довести, що Шевченко надав автопортретних рис центральній постаті розп'ятого в ескізі 1850 року «Розп'яття»; обґрунтувати, що таке

самозображення цілком відповідало характеру митця та його творчим інтенціям; актуалізувати художню цінність даної роботи як одного з найкращих зразків світового мистецтва.

Серію «Розп'яття» Шевченко створив наприкінці третього року заслання – у березні 1850 р. Робота датується за листом Тараса Шевченка до Варвари Репніної (7.ІІІ 1850 р.): «Я пропоную тутешній католицькій церкві (коли мені дозволять рисувати) намалювати запрестольний образ (без усякої ціни та умови), що зображує смерть Спасителя нашого, повішеного між розбійниками; та ксьондз не згоджується молитись перед розбійниками! Що робити? Мимохіть бачиш схожість між ХІХ та ХІІ століттями» [11, 208].

Відомо також і те, що саме в цей період Шевченко особливо зблизився з католиками-поляками, які разом з ним працювали над матеріалами Аральської експедиції в Оренбурзі, відбуваючи заслання. Особливо заприятелював Шевченко з М. Зельонкою – засновником католицької громади в Оренбурзі та організатором будівництва костелу в місті [10,180]. Очевидно, релігійні дискусії спонукали Шевченка ідентифікувати свій власний образ Христа: індивідуалізований, не скований жодними канонами, а особливо – канонами візантійства. Як бачимо з листа, для нього було важливим саме сучасне «неархаїчне» сприйняття Христа.

Так і залишилась загадкою єдина згадка Широцького про виконання Шевченком олійної роботи за даним ескізом – дослідникам не вдалося знайти її підтвердження [11, 208]. Невідомо також, як назвав даний ескіз сам автор. Назва «Смерть спасителя», яка фігурувала в каталозі виставки 1911 р. в Москві, присвяченої 50-літтю від дня смерті Шевченка [12, 55] – також могла бути взята із опису картини у згаданому листі. Отже, мотив і мета були описані Шевченком, назви ж цьому ескізу він, швидше за все, не давав.

Композиція твору вражає своєю лаконічністю: центральне розп'яття фланковане двома іншими на другому плані. Позаду, дещо справа від центрального хреста – сидяча жіноча фігура. Вся композиція подана у ракурсі з тричвертним розворотом у бік джерела світла. Напруга у творі досягається засобом світлотіньових контрастів, що посилюється сепійним монохромним виконанням і дозволяє акцентувати найбільш драматичні моменти.

Сюжет стосується євангелічного мотиву розп'яття Христа на Голгофі разом з двома розбійниками (Ів.19:18). У євангелії від Марка ще додана фраза, яка могла бути особливо близькою Шевченку на засланні: «І збулося Писання, що каже: «До злочинців Його зараховано» (Мр. 15:28). З апокрифічного євангелія від Никодима відомі імена розбійників – Гестас та Дісмас, а також – їхній діалог з Ісусом. Нерозкаяний Гестас зображений у Шевченка по праву руку від Христа з жестом скорченого «висохлого» тіла, що чинить спротив, але не смерті, а Христу: саме в його бік розвернуте обличчя Гестаса. Постать Дісмаса, який попросив згадати його у царстві Божому, – повністю випрямлена і наділена жестом смирення і прийняття.

На першому плані Розп'ятий дивиться прямо перед собою і уся його істота – в устремлінні й зосередженості. Звертає на себе увагу анатомічна невідповідність центральної постаті традиційному зображенню розп'ятого тіла. Фізичні страждання максимально узагальнені. Руки не зафіксовані цвяхами на хресті. І якщо навіть припустити, що така особливість зумовлена ескізністю малюнку, то відсутність лише цих двох крапок відкриває іншу реальність картини. Завдяки цій деталі, точніше, її відсутності, через деякий час ми перестаємо бачити хрест – він у наших очах «розчиняється», натомість, залишаючи нам візуальний образ в позі «оранта», що асоціюється з образом Воскреслого. Його тіло – у повній невагомості, яка досягається особливо акцентованим світлом.

Таким чином, образ містить численні потенції, окрім однієї: цілковитої смерті. І як образ воскресіння, на нашу думку, звучить навіть більш переконливо і правдиво, ніж виконаний дещо пізніше сепійний малюнок «Воскресіння» (1953).

Отже, в центральному образі зафіксовано одночасно можливість трьох станів: «розп'яття», «воскресіння» і «вознесіння». Можна навіть сказати, що таким чином фігура

Воскреслого опиняється вписаною в координати хреста. Нічого подібного в історії світового мистецтва немає: в цій картині Шевченко постає новатором.

Своєї напруги твір досягає також на контрасті світла і темряви, яка у даному випадку відіграє самостійну і символічну роль, на що звертає увагу Д.Горбачов[2]. Темрява також огортає образ матері, яка у позі відчаю майже зростається із землею, але під світлим покривом, невідокремленим жодним контуром від землі, знову ж таки, набуває сакрального звучання. Найбільшим контрастом світла і тіні у сепії виокремлене саме обличчя Розп'ятого. І у цьому контрасті вимальовується негатив когось із знайомими рисами.

Звісно, у світовому мистецтві є безліч ликів Христа, і всі вони відрізняються між собою. Якщо брати до уваги іконографію Христа, в ній характерними є риси тонкого видовженого обличчя, прямий ніс, тонкі губи, борода. Остання у Шевченка взагалі відсутня, а скули, глибоко посаджені очі, випукле чоло, як і ніс та губи звучать надто індивідуалістично в даному разі. На жодний із створених на заслання портретів даний не схожий. Проте якщо придивитись пильніше, можна помітити ідентичність лику розп'ятого з олійним автопортретом 1840 р., а також – з графічним автопортретом 1842 р., подарованим Варварі Репніній. Цей лик мерехтить нам авторськими рисами.

Підтвердження наших припущень – у статті М.Скиби: «Шевченко, наслідуючи євангельський текст, розміщує обабіч здійсненого на хресті Спасителя страчених разом з ним на Голгофі двох розбійників. Прикметно, що Христу художник надає автопортретних рис» [9].

Подібне спостереження прозвучало також на дискусійній платформі проекту «Простору свободи» «Проща до Тараса» (Канів, 2009), що викликало чимало дискусій. Окрім того, у проведеній навчальній роботі на базі Київського національного університету культури і мистецтв протягом 2009-2013 р. під час семінарів з дисципліни «Аналіз мистецького твору» таке відкриття міг зробити кожен студент. Об'єктивність результату засвідчується експериментом, який проводився серед студентів, яким дана робота була невідома. Перед ними ставилося завдання визначити автора через детальний аналіз художніх засобів, техніки, іконографічних особливостей. Окрім того, що вдавалось визначити приналежність роботи часу 19 століття і митцю північного типу, усе ж «наріжним каменем» ідентифікації ставало обличчя розп'ятого: за детального розгляду іконографічних відхилень в обличчі автор відразу себе видавав. Залишалось лише з'ясувати, чи справді Шевченко міг зобразити себе в образі розп'ятого? І чому ми бачимо це не відразу?

Шевченко ніколи не писав, що у «Розп'ятті» зобразив себе. Але, найчастіше, він уникав будь-яких рефлексій щодо своєї творчості за винятком самоіронії. Можна також припустити випадковість зображення, що зумовлене ескізним виконанням, чи мимовільну інфільтрацію власного образу у портрет. Проте індивідуальне авторське трактування образу все ж зводить такі припущення до мінімуму.

Були у Шевченка саме періоду заслання й інші графічні роботи, у яких зафіксована спроба пережити себе в образі інших відчайдушних індивідуальностей: наприклад, автопортретними рисами «мерехтить» і образ «Диогена» (1856). В інших випадках автор через самозображення встановлює жест власної присутності в картині, що можна спостерігати в сепії «Байгуші» (1853). У даному разі він той, хто споглядає, але не дітей, а когось третього, здатного відмовити їх відкритому жесту: відмовити в милості. Адже цей мотив і є тим пережитим внутрішнім – відмовою самому Шевченку в милості. Невиправдано жорстке покарання з засланням і солдатчиною, що відійме чверть його життя, гранично загострювало його самосприйняття: «Якщо б я був нелюдь, кровопивця, то й тоді для мене більш вдалої кари годі було б придумати, як заслати мене в Окремий Оренбурзький корпус солдатом. Ось де причина моїх невимовних страждань. І до всього ж мені ще й заборонено малювати. Відібрано найблагороднішу частину мого бідного існування. Трибунал під головуванням самого сатани не міг би виголосити такого холодного, нелюдського вироку» [15, с. 654].

Тому певним чином Шевченкові самозображення можна вважати виявом індивідуального спротиву, певним чином спорідненого з явищем «провокації» у постмодерному мистецтві.

Картина загадкових автопортретів буде неповною без Автопортрета оголеного Шевченка 1848 р., виконаного в Аральській експедиції. На цей автопортрет звертали увагу Г. Грабович та Д. Горбачов, акцентуючи увагу на його тривалому замовчуванні аж до недавнього часу.

Для нас він цікавий ще й з погляду манери виконання: як і в «Розп'ятті», риси обличчя лаконічно змодельовані за допомогою світлотіньового контрасту і подані гранично узагальнено, проте прочитуються цілком ясно.

Дмитро Горбачов звертає увагу на самоіронію автора в цьому автопортреті: «Шевченко намалював себе оголеним, і цей малюнок десятки років шевченкознавці-патріоти нікому не показували і не публікували. А між тим, Шевченко поєднує відвертість з мистецьким перевертінням. Себе трактує в іронічно-класичному стилі: він в капелюсі Меркурія і в ботфортах. Мовляв, я вічний мандрівник» [3].

Г. Грабович вважає, що найважливішу роль у цьому автопортреті відіграє наявність символічних моментів: «Вони виносять цей портрет із біографічного, побутового простору у сферу набагато складнішу й цікавішу – у символічне самозображення» [4, 295]. На думку дослідника, «саме через можливі тоді, й тепер закиди у «непристойності», це самоствердження максимально посилене, демонстративне» [4, 301]. Грабович наполягає на оголенні як символічному жесті: «На поверхні це може виглядати як богомність, артистичний епатаж; у глибшому сенсі це – ствердження своєї людськості, своєї автентичності, й тим самим якоїсь вищої, надконвенційної влади свого покликання» [4, 301]. У будь-якому випадку, резюмує Грабович, «для глядача, який так звик до риторики та бутафорії, до іконопису й віртуальності, вигляд оголеного Шевченка має бути ніби холодним душем» [4, 302].

Подібним ефектом «холодного душу», за нашим спостереженням, є й твердження про автопортрет в образі розп'ятого.

Цікаво, що Д. Антонович детально описує особливість жанрових картин Шевченка з його автопортретами, звертаючи увагу на незвичайність такого методу. Проте в таких же детальних описах «Розп'яття» ні він, ні інші дослідники не наважилися хоча б натякнути на такий же очевидний автопортрет. Чи тому, що не помітили, а чи тому, що з великої поваги не бажали зачепити цієї теми і тим самим викликати конфліктну ситуацію довкола Шевченка? Не набагато змінилася ситуація і зараз.

Таку проблему «цнотливого» мистецтвознавства вирішує прочитання «дивних» автопортретів Шевченка у контексті світового мистецтва. Тоді зрозумілою стає не лише можливість і спроможність Шевченка творити так, а не інакше, а й право на це.

Автопортретного трактування власної роботи Шевченку було в кого вчитися. Так, у його ескізі – жодного натяку на «Розп'яття» Брюллова, зате йому цілком могла імпонувати автопортретна «витівка» в «Останньому дні Помпеї» (1833), де художник зі своїми пензлями й фарбами рятується разом з усіма від стихії, на що звертав увагу Ю.Лотман [6]. Та й Брюллов це міг зробити, полемізуючи з Делакруа – з автопортретом в його «Свободі, що веде народ» (1830). До автопортрету як провокації вдавався сучасник Шевченка реаліст Густав Курбе («Здрастуйте, пане Курбе», 1854).

Важливо звернути увагу також на Рембрандта, який завжди особливо цікавив Шевченка, і який також зображав себе у «розп'яттях», проте лише в образі того, хто споглядає, хто пізнає. Рембрандт вказує на свою участь у зображуваних подіях, що локалізує твір у вимірі не історичного, а завжди теперішнього часу. Так, у «Воздвиженні хреста» 1633 року він у береті художника допомагає встановлювати хрест, при цьому дивлячись на Христа з участю і пізнанням. Відомо, що цю роботу Рембрандт любив. А Шевченко і після заслання багато працював з творами Рембрандта.

Самозображення в «Розп'ятті» - це й протиставлення тому візантійству, якого Шевченко терпіти не міг і в цьому сенсі виступав майже іконоборцем. А до сучасності і правдивості релігійного образу у художника постромантичного періоду був лише один шлях: стати ним. І ця теза найкраще розв'язується у суголоссі з викликом Г. Курбе, який відмовився домальовувати образи ангелів на вівтарі, оскільки «ніколи не бачив жодного ангела»: «Покажіть мені ангела, і я його намалюю» [13,73]. Виходячи з протиставлення візантійству, Шевченко знайшов таку опору в самому собі – пережив і намалював. Колись до подібного вчинку вдався Дюрер і зобразив себе в образі Христа («Автопортрет» 1500 року), тобто, наділив себе іконографічними рисами Христа і характерним фронтальним звучанням. У художнику прокинулася самосвідомість власного «я» і виникла потреба «подивитись» у світ з простору картини в тому образі, який Дюрер вважав найвищим для зображення людської гідності.

Насправді, кожним таким жестом художник закликає свого глядача, по суті, зробити те ж саме. Але зрозуміти таке переживання можна лише у тому випадку, коли за відправну точку взяти співчуття і співпереживання, пошук ближнього і ворога в собі, а не людську гординю. Жест переживання себе в образі Христа, насправді, не відрізняється від переживання в образі іншому, характерному для двох знакових в історії мистецтва художників – Мікеланджело Буонаротті і Мікеланджело Караваджо. Перший зобразив себе в суперечливому образі святого Варфоломія з різцем художника і власною обвислою шкірою в руці, оголеного перед нещадною ходою Христа («Страшний Суд», 1541 р.). Інший зобразив свій автопортрет в образі щойно переможеного Голіафа – його відрубану голову з авторськими рисами обличчя тримає і безрадісно споглядає переможець-Давид («Давид з головою Голіафа», 1607). Не виключено, що цей жест викликаний складною внутрішньою полемікою Караваджо зі своїм старшим тезкою, і в цьому жесті - натяк-ремінісценція на того ж таки Варфоломія з обвислою шкірою.

Тим не менше, образ Шевченка хоч і викликає спогад про ці неординарні автопортрети, проте своєю потугою, своїм жестом швидше ідентичний з іншою роботою Буонаротті – його скульптурним «Давидом» (1504). Давид Мікеланджело у часи Ренесансу був нетрадиційним новим трактуванням образу: не у триумфі перемоги, а в очікуванні бою. Його оголеність, у даному випадку, стає символічною формою: Давид не знає, чим закінчиться бій, але він приймає виклик, сповнений гідності і рішучості. Подібне явище відбувається з образом на «Розп'ятті». І справа тут не стільки в автопортретності як такої, а в самоідентифікації себе оголеного і розп'ятого перед викликом долі: він справді приймає виклик. І, якщо бути ближчим до самого Шевченка, цей хрест – його єдине пристановище – на хресті і «во Христі». Це також його ідеал християнства.

Отже, в ескізі «Розп'яття» не лише лик Христа мерехтить автопортретними рисами, але й розп'яття мерехтить Воскресінням. Такий контекст дає підстави говорити про ескіз «Розп'яття» як символічну форму. І якщо філософ і дослідник Шевченка Євген Сверстюк писав про те, що Шевченко «повернув літературу лицем до вічних проблем духу» [8, 238], то, можна сказати, що своїм автопортретним живописом, зокрема, «Розп'яттям» 1850 року, він повернув людину лицем до власного «я». Таким чином Шевченко поставив нас перед потребою «змінити мислення»: це «я» так мислю, це «я» так переживаю, це «я» волю чи відчуваю. І цей аспект належить до загальнолюдських досягнень.

В результаті дослідження доходимо висновку, що автопортрет у «Розп'ятті» – невимушений і непроголошений. Він стає очевидним через відхилення від традиційної іконографії Христа, через підкреслено авторське трактування образу. Разом з тим, очевидно, що якщо б довелось Шевченку виконати за цим ескізом олійний вівтарний образ, він наділив би Христа властивими йому іконографічними рисами, як зробив це у «Воскресінні», виконаному трьома роками пізніше. Але й тоді нас не перестав би цікавити саме ескіз. Адже парадокс у тому й полягає, що мерехтіння в ескізі автопортретними рисами мимоволі видає силу і справжність художнього переосмислення. Це робота, яка спростовує наші стереотипні

уявлення про Шевченка і не стільки відкриває нові сторони його характеру, скільки підтверджує його неординарність.

Література:

1. Антонович Д. Шевченко – маляр // Т. Шевченко. Повне видання творів. Т. XI. Шевченко – маляр, гравер і скульптор. Праці Д.Антоновича і П.Зайцева. – Друкарня видавництва Миколи Денисюка. – Чикаго, 1963. – С.15–318.
2. Горбачов Д. Авангардизм ХХ століття і Шевченко // Сучасність. – 2009. – № 8. – С. 102–118. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://vsiknygy.net.ua/analyst/4982/>
3. Горбачов Д. Шевченко і сміхова культура. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://samumray.in.ua/d-gorbachov-o-solomarska-shevchenko-i-smixova-kultura>
4. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета). – К.: Критика, 2000. – 317 с.
5. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К.:Факт, 2006. – 148 с. – (Сер. «Висока полиця»).
6. Лотман Ю. «Портрет»/ Ю.Лотман // «Вышгород», – 1997, № 1–2. – С. 8–31. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm>
7. Плющ Л. Екзод Тараса Шевченка: Навколо «Москалевої криниці»: Дванадцять статтів. – К.:Факт, 2001. – 384 с.
8. Сверстюк Є. Шевченко понад часом. Есеї. – Луцьк, Київ: ВМА «Терен»; ТОВ «Видавничий дім «Києво–Могилянська академія», 2011. – 280 с.
9. Скиба М. Шевченко, якого не помічаємо /М.Скиба // День. – 2002. – 31 серпня.
10. Спогади про Тараса Шевченка. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/shevchenko/spog.htm>
11. Тарас Шевченко. Повне зібрання творів в десяти томах. – К., 1963. -- Т. 8: Живопис, графіка 1847–1850. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev8.htm>
12. Тарас Шевченко. Повне зібрання творів в десяти томах. -- К., 1964. -- Т. 9: Живопис, графіка 1851–1857. – <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev9.htm>
13. Ходж С. «Искусство. 50 идей, о которых нужно знать» . – Пер. с англ. – М.:Фантом Пресс, 2014. – 208 с.
14. Шевельов Ю. Микола Ге і Тарас Шевченко. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://maidanua.org/yuri_sheveliov/Mykola_Ge.htm
15. Шевченко Т. Щоденник // Тарас Шевченко. Усі твори в одному томі. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2006. – 824 с. – С.649–760.