

ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ В ЖИВОПИСНИХ ПОРТРЕТАХ ГРИГОРІЯ ДЯДЧЕНКА

Портрети – основний жанр, яким представлена живописна спадщина Г. К. Дядченка (1869–1921). Пейзажів, виконаних олією, відомо лише декілька; звертаючись до пейзажу, художник, очевидно, надавав перевагу олівцеві та акварелі.

Г. Дядченко належав до того типу художників, які неохоче датують, а часто й не підписують свої твори. З тринадцяти картин, які зберігаються в Національному художньому музеї України, лише дві підписані й датовані пензлем, одна – тушшю і дві мають надписи графітним олівцем.

Без проведення хіміко-технологічного аналізу поставити крапку в питанні датування творів Г. Дядченка не можна, але спроба вибудувати відносний хронологічний ряд можлива й доцільна. Підставою для такої побудови є дві загальноприйняті в теорії мистецтва тези. Перша стосується індивідуального розвитку митця і стверджує, що мова художника розвивається в бік щораз більшої майстерності, розкутості та індивідуальності, у другій висловлюється припущення, що пізніші твори несуть на собі відбиток більш пізніх мистецьких явищ.

Галерея портретів, виконаних Г. Дядченком, засвідчує постійні зміни в манері виконання. Серед інших можемо відзначити спосіб ліплення обличчя короткими мазками, які утворюють мозаїку з чергуванням холодних і теплих відтінків; делікатне, згладжене ліплення ледь помітними переходами тонів; паралельне накладання довгих пастозних мазків дуже густої фарби; експресивне письмо фарбою напіврідкої консистенції; «втирання» тонкого шару фарби в полотно з подальшим моделюванням форми обличчя білими або кольоровими штрихами.

Подібні зміни манери письма не вкладаються в логічну схему послідовних етапів розвитку індивідуального авторського почерку. Відсутні в портретах і виразні ознаки наслідування мови нових мистецьких напрямів і течій. Раптова зміна технічних прийомів засвідчує про ряд цілком самостійних експериментів у пошуках живописної мови, що найкраще втілювала б створені в уяві художника образи. З огляду на певну ізольованість цих пошуків відносно панівних мистецьких явищ, інтерпретувати їх складно. Незамінними стають вивчення біографії художника та реконструкція психології його особистості.

Насамперед слід звернути увагу на усталені незмінні риси в побудові портретів Г. Дядченка. Більшість портретованих зображена автором на нейтральному тлі, яке переважно створює враження перебування моделі в приміщенні (із певністю винятком можна назвати лише автопортрет із ЦДАМЛМ України, 1900–1902 рр., де підкреслено просторове тло викликає асоціацію з передсвітанковим небом). Елементи інтер'єру потрапляють до композиції надзвичайно рідко. Нейтральне тло має на меті переважно виключення моделі з реального, звичного їй оточення, перенесення її в позачасовий, позапросторовий вимір.

Зображення найчастіше погрудні, іноді – зрізані трохи нижче або трохи вище грудей; зображення кистей рук потрапляють до композиції портретів дуже рідко. Пози моделей нейтральні, так само, як тло – у них немає ні вимушеного позування, ні невимушеної свободи. Вони зображені здебільшого так, як поведуться люди в товаристві, коли відчувають себе доволі впевнено, але не мають наміру привертати до себе увагу.

Г. Дядченко не прагне до створення типу; його портрети завжди дуже індивідуальні.

Підхід до аксесуарів, до одягу, зачісок, головних уборів варіюється від детального змальовування мережива, сережок, прикрас на капелюшку тощо до граничного узагальнення. Але навіть якщо аксесуари вказують на соціальний стан, опосередковано – на смак, виховання, спосіб життя портретованого, підкреслено уважне трактування обличчя нівелює ці вказівки, та в цілковитій гармонії з нейтральним тлом допомагає вивільнити модель з-під влади звичного їй середовища. На перший план потрапляє позачасова сутність людини – сукупність тих імпульсів і реакцій, які визначають спосіб її взаємодії з життєвими обставинами.

Підхід Г. Дядченка до зображення портретованих дозволяє припустити, що художник належав до особистостей, які дуже гостро відчувають «я» іншої людини, надаючи найбільшій ваги самому факту існування своїх моделей, пульсуванню їхнього життя, почуття, думки. І якщо в

якийсь момент творчості художник вдавався до узагальненого трактування обличчя портретованого («Портрет дівчини», 1907, НХМУ), то лише для того, щоб наочніше виявити стрижень свого ставлення до людини – підкреслити важливість існування поряд із собою незвіданої, часом неприступної, незрозумілої, але вражаюче реальної душі.

Характери портретованих переважно справляють враження водночас мінливих і статичних. Статичних у своєму спокійному «предстоянні» перед художником і глядачем, мінливих – до і після.

Особистості зображених завжди є трохи «речами в собі». Художник, очевидно, сумнівається щодо можливості вивчення та відображення основних рис характеру людини; він не наважується та й не прагне робити якихось рішучих висновків. Іноді за трепетно-відстороненим поглядом на чуже життя відчувається внутрішня непевність або й розгубленість автора. Розгубленість не перед лицем іншої людини, а перед загадкою життя в цілому. Вдивлятися в обличчя іншого, так само, як вдивлятися в лице природи чи витвори людських рук – спечений хліб, зрубана гілку, запалену лампаду тощо, – було для Г. Дядченка способом осмислення свого існування. І в цьому сенсі художник створює враження людини із втраченою точкою опори, поглиненою важкою працею індивідуального осмислення буття; людини, здатної глибоко відчувати, але не готової ані винести вердикт явищам життя, ані спокуситися чужою мудрістю, ані наївно радіти.

Маємо констатувати факт світоглядної невизначеності або світоглядної самотності, яка не могла не позначитися на таланті художника. Факт прикрий, але не поодинокий в українському мистецтві межі ХІХ та ХХ століть. Крім загальних причин, пов'язаних з особливостями суспільного розвитку, можемо вказати й на причини особистого плану.

Вихований у домі М. Мурашка, Г. Дядченко спочатку перебував в атмосфері двоїстих суджень про мистецтво, притаманних учителям. Друг І. Репіна, апологет передвижництва, ревнитель правди в мистецтві і водночас – закоханий у класику цінитель ідеалу, М. Мурашко за роки сумнівів дійшов у своїх теоретичних міркуваннях до антитези краси й правди; але теоретичні його погляди так і не набули закінченої системної стрункості. Не меншою складністю поглядів відзначалася й колосальна особистість М. Ге, який мав неабиякий вплив на формування творчих особистостей учнів Київської рисувальної школи, зокрема й на Г. Дядченка. На схилі віку цей видатний художник став палким прихильником толстовства і переконаним проповідником – поряд із життєдайними – сумнівних, а для творчої молоді почасти й згубних ідей (художній аскетизм, опрощення, єднання з народом шляхом долучення до простонародного побуту тощо).

Гіпотетично те, що могли виховати й виховали обидва наставники – трепетне до побожності схилення перед мистецтвом – на зорі ХХ ст., могло в певному сенсі сковувати, бо ставало на заваді абсолютній свободі поведінки з формою. Пошуки у сфері художньої мови мали здійснювати згідно з тими моральними приписами, які відкидали як «сухість»¹ академічної школи, так і будь-які необґрунтовані внутрішнім чуттям творчі експерименти.

Подібна психологія сприйняття мистецтва кардинально відрізнялася від психології схильних до новаторства художників молодших поколінь, які щиро боролися за ту «свободу» мистецтва, яка, по суті, була накинута їм історичним розвитком суспільства.

Особливості таланту Г. Дядченка, одним із факторів формування якого було родинне виховання, сприяли його частковій самоізоляції від мистецьких процесів кінця ХІХ – початку ХХ ст. А отже, шукати у творчості Г. Дядченка безпосередніх впливів сучасних йому мистецьких течій марно.

Проте це не означає, що художник творив поза впливами часу й середовища. Г. Дядченко працював в епоху символізму та «імпресіонізму» (цей термін на початку ХХ ст. вживали як синонім до поняття «індивідуалізм»), тому пошуки художника провадилися в руслі пошуків епохи.

У цей час напрям т. зв. «передвижницького реалізму» дійсно втратив підґрунтя для свого існування. Але єдиної відповіді на виклики часу мистецтво епохи не пропонує. І якщо рух Г. Дядченка від художньої мови класичного реалізму другої половини ХІХ ст.² збігався із загальним напрямом руху мистецтва, то його знахідки у сфері художньої мови не пробуджують виразних мистецтвознавчих аналогій. Жодна з панівних мистецьких течій не захопила Г. Дядченка цілком (ні «живописний реалізм», ні імпресіонізм, ні модерн, ні неокласика); лишився художник байдужим і до пізнішого модернізму.

Найбільш ранній з відомих самостійних творів художника в колекції НХМУ – портрет дівчинки (гіпотетично – кінець 1880-х рр.³) – є зразком реалістичного письма з легким відлунням «гармоній» та «аранжувань» Дж. Уїтлера; два датовані 1900-ми роками етюди дівочих голівок ма-

ють «присмак» модерну; але модерн потрапляє до цих портретів так само, як потрапляють турецькі шалі до жіночих портретів початку XIX ст. і відіграє незначну роль у структурі образу. Між двома цими «точками» – відомий портрет дівчинки 1907 року.

По майже не модельованому світлотінню обличчю теплого абрикосового тону коричневою фарбою, з відтінком розтопленого шоколаду, намічено очі, брови, ніздрі, кутики вуст; вони прокладені настільки правильно, що око не хоче фіксувати мінімалізм засобів і бачить живе, трепетне дівоче обличчя. За технологією виконання – це класичний зразок академічної виучки, з використанням звичного поєднання умбри та охри для передачі кольорутіла. За манерою письма – суто індивідуальні знахідки, що якнайточніше відображують внутрішній світ художника. За сприйняттям дійсності – можна провести дуже обережні аналогії з імпресіонізмом у тому переносному значенні, в якому іноді ведуть мову про імпресіонізм у скульптурі (акцент на передачі враження та ілюзія мінливості форм). У близькому за манерою письма автопортреті 1910 року риси обличчя не так узагальнюються, як нищаться шаленими ударами пензля. Можливо, притаманні добі тенденції до узагальнення форм дозволили художникові в цьому разі емоційно виразити свій стан.

Водночас низка цікавих портретів з колекції Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтв України (1890–1900-ті рр.) є свого роду відправною точкою для потенційно іншого розвитку художньої мови Г. Дядченка. І оскільки творчий шлях митця був нагло перерваний безглуздою загибеллю в розквіті сил, важко сприймати еволюцію його живописної манери як завершену.

Якщо ж спробувати дати загальну оцінку всій творчості Г. Дядченка в аспекті напряму її художньої еволюції, то на нинішньому етапі її вивчення видається справедливим таке формулювання – художник працював у річищі реалістичного методу відтворення дійсності, але в епоху пануючого індивідуалізму розробляв власну оригінальну живописну мову, щораз іншу для кожного етапу свого розвитку.

¹ З трактуванням терміна М. Ге можна ознайомитися в спогадах О. Курінного (відділ рукописів ДТГ).

² Відомі твори Г. Дядченка не дають підстав стверджувати, що художник будь-коли належав до напряму «передвижницького реалізму», хоча, безсумнівно, відчував його вплив як найбільш видатного явища епохи.

³ Використано датування О. Жбанкової, яка опрацювала твори Г. Дядченка в НХМУ.

*Дарія Фесенко
(Київ)*

КВАДРАТУРА В СТИНОПИСУ XVIII СТОЛІТТЯ У СХІДНІЙ ГАЛИЧИНІ НА ТЛІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА БАРОКО

У XVIII ст. сакральне мистецтво в католицьких храмах Європи змінює свій характер – з дидактичного, особового, на масове, радісне й тріумфальне, посилено видовишне й декоративне. На землях імперії Габсбургів має велику популярність мистецтво квадратури (ілюзорно-архітектурне малярство з використанням перспективних скорочень), особливо цінують твори італійських, зокрема болонських, митців.

У створенні стінописів переважно співпрацювали кілька майстрів – спеціалізацією одного були фігурні зображення, тоді як інший малював ілюзорну архітектуру. Наприклад, у виконанні стінописів бенедиктинського монастирського комплексу в Мельку (Нижня Австрія) брали участь Пауль Трогер, Йоган Роттмаер і квадратурист Гаєтано Фанті (1716–1732 рр.); Карло Карлоні разом із Франческо Мессентою розписували костел Святої Трійці в Штадль-Паура (Верхня Австрія, 1719–1722 рр.); Мартіно Альтамонте з Маркантоніо Чіаріні й Гаєтано Фанті оздобили Мармурову залу у віденському Бельведері (1716 р.) [22] та ін. Подібна ситуація склалася у XVIII ст. і на теренах Східної Галичини. Запрошені ченцями для розписів костелів та монастирів, вихованці Болонської (Джузеппе Карло Педретті) і Римської (Франциск Екштайн) академій створювали стінописи львівських костелів Кармелітів Босих (1732 р.) й Отців Єзуїтів (1740 р.) Після трирічних болонських