

С.І.Побожій

У «ЗОЛОТИХ СІТЯХ»: ФЕДІР КРИЧЕВСЬКИЙ І ГУСТАВ КЛІМТ

У 1997 році виповнюється 135 років із дня народження австрійського митця, однієї із ключових постатей віденської сецесії – Густава Клімта (1862 – 1928) і 50 років від дня смерті Федора Кричевського (1879 – 1947) – однієї з непересічних особистостей українського мистецтва ХХ століття.

Малярство Клімта мало значний резонанс у європейській культурі, вплив його відчувається у творчості багатьох художників. Через Польщу ідеї сецесії проникли на українських ґрунт. Позначилися вони і на творах Кричевського, але він лишився байдужим до алегорії Клімта кінця 1880 – х – 1890 – х років, повз уваги проходять і все хворобливо – еротичне світосприйняття віденця. Його більше цікавили клімтівські композиційні знахідки – результат не академічного вишколу, а новаторського творчого підходу.

Вплив Клімта на Кричевського очевидний у триптиху «Життя. (Любов. Сім'я. Повернення)» 1925 – 27 років, але тут проявляються й інші тенденції. Звернімо увагу на трактування піднятих жіночих рук у лівій частині триптиха – «Любов». Аналогію їм знайдемо у мозаїці «Оранта», що знаходиться в апсиді Софії Київської (ХІ ст.). Енергійно трактована форма жіночої сукні – червоним кольором з розбілами на кордонах переходу однієї форми в іншу – прийом, характерний для українського середньовічного живопису. Можливо, у такий спосіб Кричевський хотів продемонструвати свої мистецькі орієнтири. Образ жінки у Кричевського уособлює не тільки екстатичне відчуття, але є й втіленням образу жінки – охоронительки сімейного затишку, родини.

Трактування українським митцем найвищого людського почуття – кохання – має не одну точку дотику з полотном Клімта «Поцілунок» (1907 – 08), яке справедливо вважається вершиною його «золотого» періоду. Поява такої роботи з – під пензля Клімта вписується у загальне річище європейського модерну, схильного до вираження експресивних почуттів. Зокрема, особливою увагою користувалась тема поцілунку. Твори з назвою «Поцілунок» знаходимо у француза О. Родена (1886), бельгійця П. Беренса (1898), росіян К. Сомова (1906) і М. Добужинського (1916), австрійця Г. Клімта (1907 – 08, 1909), українця В. Максимовича (1910 – і рр.).

Порівнюючи композиції Клімта і Кричевського, одразу помічаєш на картинах обох митців неприродньо схилені голови жінок. Цікаво, що в малюнку до цієї композиції Кричевський зобразив спочатку жінку на повний зріст. Але від того, що вона у кінцевому варіанті «стала на коліна», монументальність її постави не змінилась. Цих авторів об'єднує також спільний підхід до такого композиційного прийому, де дві постаті начебто зливаються в одне ціле. Тільки Клімт вирішує це, перетворюючи їхню одягу в суцільний орнаментальний візерунок, що несе у собі елементи символіко – еротичного характеру, а Кричевський – за рахунок енергійних лінійних ритмів, які повторюються в обох постатях, а також однакових світлих плям одягу чоловіка й жінки. Якщо у Клімта найважливіше – декоративний ефект, то у Кричевського значне місце відведене лінії. У обох одна з кольорових домінант – чорне волосся чоловічої голови. Обидва твори апелюють до сакральної іконографії. Але якщо у віденця – на рівні асоціацій з золотим тлом візантійських мозаїк, то у Кричевського – переосмислення образу Богоматері Оранти.

Жест піднятих рук у «Любові» може означати індивідуальний прояв почуття, хоча, на наш погляд, є загальним уособленням жінки – берегині. Тоді апеляція митця до мозаїчного образу набуває не тільки формального, але й змістового звучання. Такий жест може мати й інші, глибші значення. Двоєке

прочитання має в історії мистецтва і «Поцілунок». У одній версії – обійми не приносять задоволення, в іншій – вони виражають найвищий захват. Така двоїстість твору виявляє кілька пластів змісту.

Повертаючись до триптиху «Сім'я», помічаємо, що центральна його частина композиційно побудована у вигляді трикутника. Його утворюють людські постаті, вишикувані, пірамідою. Подібний підхід, хоча дещо у зміненому вигляді і з іншою змістовою насиченістю, - у роботі Клімта «Смерть і життя» (1908 – 16), де чоловічі і жіночі постаті також утворюють піраміду життя: від народження людини до зрілого віку. Нашу увагу на вершині піраміди привертає жінка з заплющеними очима з неприроднім нахилом голови. Такий же прийом використовує і Кричевський, рух і динаміка твору якого розгортається зверху донизу від матері з дитиною – до літньої жінки, що символізує старість, кінець життя. (Якщо продовжити розвивати аналогії жіночних образів триптиха з іконописом, то у даному випадку є асоціація з Богоматір'ю «Замилування».)

Як у Клімта, людська піраміда у Кричевського – це вираз ідеї кругообігу життя і смерті. По суті, ця ідея замаскована українським художником; образи, що символізують старість і смерть, не такі прямолінійно – містичні, як у Клімта, який безпосередньо вводить до своєї композиції образ смерті. На роботі Кричевського позначилося народне розуміння початку та кінця життя, яке символізує у нього відкритими очима старої. Клімт підсилює антитезу життєвого шляху протиставленням йому самотньої постаті смерті.

Заслуговує на увагу і те, що картини цих художників, об'єднані однією темою (скажімо лінність людського тіла), суттєво різняться між собою. До таких слід віднести «Три віки жінки» (1905) Клімта. Традиція зображення алегорії трьох ступенів віку людини (юність, зрілість, старість) сягає ще у середньовіччя. Зверталися до неї і К. Д. Фрідріх («Періоди життя», 1835) та М. Башкірцева (триптих «Три посмішки», 1883).

На тлі абстрактного декору Клімт у «Трьох віках жінки» подає групу з трьох жіночих постатей, що уособлюють дитинство, молодість і старість. У композиційних прийомах подибуємо суто клімтівський підхід, що полягає у типовому нахилі голови молодої жінки з рудавим волоссям. Оригінальність підходу полягає, насамперед, у поєднанні і протиставленні орнаменталізму й натуралізму (постать старої). Сприйняття такої трагічної за змістом картини залишає місце і для поцінування багатого орнаментального абстрактного декору, який має глибоку кольорову символіку.

Зовсім інший підхід у розумінні цієї теми зустрічається у «Трьох поколіннях» Кричевського (1913) з колекції Сумського художнього музею. (До музею твір потрапив, очевидно, із зібрання київського колекціонера Оскара Гансена у 1920 – і роки.) Робота над цим твором зазнала певних змін (художник навіть прагнув вмістити в ній свій автопортрет.) Кілька разів писалися окремі портрети, і в першому варіанті у каталозі виставки твір називається «Голівки». Три жіночі профілі уособлюють бабусю, селянку – няню в господі Старицьких, Лідію Яківну Старицьку та її доньку Галю. Вони одягнуті в українське вбрання, а вся робота позначена життєвістю та реалістичністю образів. І в композиційному підході, і в ретельному письмі відчувається результати вивчення старого італійського мистецтва.

Традиційно твір Кричевського інтерпретувався як алегорія віку людини: молодість (весна), зрілість (літо), старість (осінь); відзначалася портретна характеристика зображених; підкреслювалася духовна єдність трьох поколінь. Такі інтерпретації дійсно мають місце, але не вичерпують усього змісту твору. Не можна не помітити і перегуку з клімтівською композицією у темі в'янучої жіночої краси. Кричевський теж використовує декоративні візерунки, що утворюються з листя різного кольору, але наскільки все це відрізняється від орнаментики Клімта! Природні форми під пензлем українського художника все ж не втрачають своїх первісних форм. Хустки не тільки вражають багатими, вибагливими візерунками – вони насичені

глибоким символічним підтекстом. На дівочій хустці переважає червоний колір – символ цнотливості; золотий колір – «зрілість літа» - у жінки середніх літ; чорний – символ згасання, печалі – у старої. Такий символічний ряд підсилює зміст твору. Але, на відміну од Клімта, символіка Кричевського спирається на вироблену століттями систему, яка не потребує розшифрування, езотеричного тлумачення і є зрозумілою кожному. Картина «Три покоління», незважаючи на досить сумний зміст, вселяє надію на те, що життя – це найкраще, що людина отримала від Бога і природи. Кричевський далекий від натуралізму, хоча обличчя написані їм об'ємно, у манері світлотіньового живопису.

Щодо пластичного рішення, орнаментика у Кричевського, на відміну од Клімта, не є самодостатньою, адже візерункові, геометричні орнаменти австрійського художника є не просто красивим сполученням форм і кольору, а й моделюють закони всесвіту, в якому існують створені ним образи. Інший характер має орнамент у «Трьох поколіннях», де символіка кольору позначена зверненням автора до народного мистецтва, великим знавцем якого був Кричевський.

Як ми переконуємось, у деяких творах Кричевського синтезувалися прийоми, характерні не лише для живопису Клімта, але й для давнього українського мистецтва. Кричевський зумів творчо переосмислити різноманітні впливи. Віденська сецесія не поставила на полотнах Кричевського печатки «зроблено у Відні»: занадто сильні були традиції українського мистецтва (особливо народного), творче засвоєні художником. Але стосунки Кричевського з віденською сецесією поглиблюють наші уявлення про український модерн та його прояви у творчості вітчизняних митців.