



ОСОБИСТОСТІ

Іван Чуліпа

МИСТЕЦВОЗНАВЕЦЬ

На пограниччі між минулим і сучасністю

(До 85-річчя від дня
народження Ю . М . Ятченка)

Як ніколи девальвація вартостей реалізму у світлі мистецьких переконань постмодернізму та його адептів з критики, витворила неадекватну ситуацію у мистецьких колах, розводячи їх урізнобіч. Безумовно, реалізм ХХ століття у словосполученні «соціалістичний» – явище істотно дискредитоване під ідеологічним прапором компартійної агітки. Але необачно буде беззастережно ігнорувати те, що було досягнуто «живою» художністю, зумовленою внутрішньою потребою мистецького самовираження.

Це правда, що соцреалізм приніс немало фальші, офіційності, нещирості й лукавства в культурно-духовну ауру. Але правда й те, що у його лоні, за його парадним фасадом таїлися, навіть і відкрито процвітали, тенденції, що відповідали істинній природі реалізму, у якому живописна форма є не пасивним придатком до змісту, а його активним емоційно-психологічним компонентом. Забувати про це чи легковажити містким поняттям «реалізм» означало б зневажати ту широку аудиторію глядачів, для яких є суцша потреба естетичного насолодження світом, відображеним у його чуттєво-об'єктивних предметно-матеріальних формах.

До такого рангу митців з виразним індивідуальним баченням довколишнього світу, осмисленням людського буття у його реальній охопленості належить Юлій Миколайович Ятченко. Йому виповнилося 85 років, і він є характерним репрезентантом того покоління, на яке покладалася місія продовжувати і закріплювати розпочату попередньою генерацією лінію розвитку мистецтва соціалістичного реалізму у його несхитних параметрах. Водночас цьому ж поколінню випало здійснити іншу місію: відкрито чи приховано, свідомо чи несвідомо долати бар'єри духовної і мистецької обмеженості, розв'язання якої призвело до радикальних змін як у мистецькому мисленні, так і творчій практиці в останньому десятиріччі ХХ століття.

У цьому процесі Ю. Ятченко не став радикальним реформатором. Він посів помірну позицію поміркованого, такого, хто опинився там і тоді, де і коли йому належало оперти свій талант не так на естетичну самодостатність, як на життєвий зміст.

Юлій Миколайович народився 28 липня 1928 року у селі Ріпки, що на Чернігівщині, але з малих літ виховувався в умовах міської культури у Києві, де на початку 1930-х років замешкали його батьки-письменники. Закорінені у селянський родовід, вони були представниками творчої інтелігенції уже того, так би мовити, першого призову з прищеплюваною їй класовою свідомістю і марксистсько-ленінською ідеологією і які підлягали під сталінсько-жданівський статус «інженерів людських душ». Втім, щодо їхньої міцної ідеологічної стійкості доводиться задуматися, коли чуєш спогади Юлія Миколайовича про його дитинство, затьмарене пошуками рятунку від голоду у лиховісні 1932–1933 роки, острахом будь-коли нізащо потрапити під кару оскаженілих енкаведистів.

Але дитинство є дитинством за будь-яких обставин і в підсвідомих глибинах пам'яті залишає більше райдужних, ніж сумних спогадів. З теплою поблажливістю Юлій Миколайович згадує дитячі забавки, що вабили його, зачарованого чудодійним навіюванням від аматорських батькових та дядькових малюнків. Від його спонтанного дитячого захоплення пролягла рівна дорога у професійну царину. Вона щасливо стелилася через навчання у Республіканській художній середній школі ім. Т. Г. Шевченка (1939–1947 з дворічною перервою під час війни), Київському державному художньому інституті (1947–1955) й аспірантурі (1955–1957). Початкуючому художникові пощастило на педагогів: Л. Григор'єву, Г. Тітова – у художній школі; К. Єлеву, Г. Меліхова, М. Іванова – у художньому інституті та на керівника навчально-творчої майстерні художнього вишу – С.О. Григор'єва.

Особливу роль у становленні Ю. Ятченка як творчої особистості відіграв С. Григор'єв, продуктивний побутописець на теми приватного і суспільного життя радянського міщанина повоєнних років з підтекстом соціалістичного моралізаторства, тонкий майстер психологічних характеристик у портретах і лірик у пейзажному живопису. З власного досвіду він чудово розумів, наскільки копіткий, складний, а порою і безнадійний процес виховання художника, наскільки важкий і тернистий шлях до олімпійських висот, не кожному осягнених і доступних.

С. Григор'єв, зокрема, застерігав: «Навчити ремеслу і професійної грамотності можна, але виховати творче начало художника трудно. Цей складний шлях художник проробляє сам, за певних умов під керівництвом учителя, особливо в ранні роки» [1]. При цьому професор незмінно нагадував: «На жаль, так не буває, щоб усі студенти ставали великими майстрами» [2].

Дипломна робота «Бракороб» (1955), на тему виробничої етики, була першою картиною Ю. Ятченка як учня – за всіма параметрами вона була успішно виконана за настановами вчителя. І надалі Ю. Ятченко неодноразово мав справу з виробничою тематикою.

Але усвідомлюючи, що йому не перевершити вчителя на рівні моралізаторства, він дотримувався ще однієї з настанов учителя, який радив, що

«лише набувши досвід майстерності, подолавши учнівство, треба шукати своїх самостійницьких шляхів розвитку» [3].

Наступна картина – «На далекій окраїні» (1957) – була подальшою реалізацією потенційних творчих можливостей і реально виразила безпосередність враження автора від екстремальної ситуації.

Потім настала інтерпретація драматично-психологічної колізії останніх днів життя фастівського полковника у картині «Чернець Семен Палій» за твором Т. Шевченка «Чернець».

А зоряний час художникові принесла картина «З мрією про мир. Врятування воїнами шедеврів Дрезденської картинної галереї у 1945 році» (1959). Повторена у п'яти варіантах, вона стала своєрідною візитівкою художника, надавши його іменеві усталеності в мистецькому середовищі Києва і України, а картині – місце у престижному музеї Дрездена «Альбертінум».

Проте, щоб посісти певне становище у мистецькому середовищі, треба було (об'єктивна обставина професійного буття) зорієнтуватися в тих пріоритетах, які визначали об'єктивні реалії мистецьких взаємовідносин, що пов'язувалися з офіційною та альтернативною їй течіями.

Обдаровані художники уміли знайти таке компромісне узгодження між формальними й офіційними складниками, яке задовольняло як офіційну вимогу, так і власні мистецькі амбіції автора. Тож під поверхню офіційного благополуччя мистецьке життя вирувало своїми пристрастями. З 1960-х років до половини 1980-х ширше почав відкриватися світ сучасної західної культури і репресованої національної культурної спадщини з її формотворчими засадами.

Ставало зрозуміло, що на поверхні соцреалізму дедалі очевидніше визрівала затяжна криза, яку в широких параметрах мало рятувала ускладнена образність на рівні прямолінійної символіки, надуманих алегорій і метафор, форсованої динаміки чи монументальності статичності, кольорової крикливості. Певні успіхи з гармонійною узгодженістю підхоплювалися масово і продукувалися як стереотип сучасності.

Тим часом Ю. Ятченко, як і раніше, їздив на новобудови, писав тематичні картини на виробничу і побутову тематику, проводив літні місяці на навчальній базі інституту як керівник студентської практики. До речі, Канів за своїм природним докільям виявився продуктивним для розвитку живописних якостей художника.

Здоровий глузд та інтуїція підказували митцеві, що ним не все вичерпано в межах набутого досвіду, а тому він не бачив безперечної рації беззастережно вдаватися ні до «правих», ні до «лівих» відхилень. Хай не все з позиції його переконання залишило позитивний наслідок, але він зміг уберегти рівновагу між тим і тим.

Розмір картини у Ю. Ятченка завжди сумірний з композиційним розташуванням у ній персонажів та антуражних деталей. Він оптимально узгоджений з пластичним моделюванням об'ємів з м'якими переходами

обтічних матеріальних форм одна в одну. Ця властивість є незмінною академічною основою, на якій базується емоційна структура колірного ладу картини у його плернерно-сонячній осяйності («У травні», 1956; «Мати в Каневі», 1965), світлотіньовій просторовій заглибленості («З мрією про мир», 1959), в тональній помірності («В задумі», 1966; «Вілла Бранко», 1977; «Вічний вогонь», 1983), з відповідною настроєвою домінантою провідного кольору у певній гамі згармонізованих барв.

Основи манери художника, її еволюції виразно концентруються у його портретних зображеннях, у яких він ще зі студентських років заявив про себе як знавець демократичних традицій класичної портретистики.

Він має якийсь особливий сентимент до своїх жіночих і дитячих моделей. Поставлені у близькому контакт з глядачем, його моделі тепло звіряють йому умиротворений стан душі, відзеркалений у довірливому погляді очей («Таємнича жінка», 1972; «Портрет хлопчика», 1977; «Кірюша», 1985; «Артистка і педагог Марина Добрякова» 1988; «Марійка», 1992; «Саша з Мелісою в рік червоної собаки», 2006 та інші). Чоловіки на його портретах — це в більшості дійові і мужні натури.

Загалом Ю. Ятченко художник статичний. Композиції його творів архітектонічно вивірені, зрівноважені так, як навчав його інший, поряд з С. Григор'євим, учитель — К. Єлева. Останній, як стверджує Ю. Ятченко, прищепив поняття того, «що є конструкція, чітка побудова на площині паперу чи полотна тієї гармонії форм, внутрішній сенс яких він розумів як гармонію елементів і цілого». Послугуючись цими принципами, Ю. Ятченко обирає і відповідний розмір полотна чи аркуша і сумірно з ним розташовує персонажі, предмети, чітко визначає їхнє місце у картинному просторі.

У натюрморту («Кава», 1988; «Овочі», «Селянський натюрморт», «Фрукти», 2000), в сюжетних композиціях художник з роками приходиться до стислості вислову за рахунок оптимізації фабули і посилення емоційної домінанти кольору у м'якому сфумато світло-повітряного середовища з майже акварельною прозорістю фактури мазка («Ранок балерини», 2002; «На островах», 2003–2006).

Особливо прикметними є пейзажі художника. У них так чутливо (навіть незалежно від географічних широт розташування їх: будуть це далі канівських берегів, болотисті низини Балтії чи португальські міста й порти), підсвідомо проявляється душа українця з його ліричним, часом меланхолічно-мрійливим світосприйняттям.

Отож, при позірній статичності композиції твори Ю. Ятченка наповнені потужним енергетичним полем, як, наприклад, його полотно «Литовський хліб» (1995–1997), інспіроване концепцією класичних композицій «Мадонна з дітями», де ідея життєдайного материнського начала вивищується над побутовим прозаїзмом. Наразі все щойно сказане стосується вже надбання нового етапу у творчій еволюції художника, яка розпочалася з часів горбачовського плюралізму.

Втім, безкрайність, що запанувала у безмежжі формотворчих пошуків од відвертого дилетанства й еклектики до справді структурованої модернової стилістики, не збентежила досвідченого і твердо опертого на професіональні основи художника. А тому Ю. Ятченко не потребував екстрагантних виражів, не спалював за собою мостів між минулим і теперішнім. Ю. Ятченко залишився одним із тих художників, перед якими перебудова зняла заслони самообмеження, розширивши простори самовираження і вселила в них волю професіональної усталеності в розширеному жанрово-тематичному діапазоні, у якому важить не лише те, що зображено, але й те, як зображено. Так, зокрема, зацікавлення історією Стародавнього Єгипту визначило відповідний археологічний аспект («Ночі Древнього Єгипту», 2006; «Води Нілу», 2007; «Останній ранок молодого Тутанхамона», 2007) у його історично-космічному відлунні. У цих же вимірах з лапідарними ремінісценціями монументального осягнення ідеї християнізації Русі і її зміцнення на основах православ'я художник інтерпретує образи княгині Ольги, Володимира Великого, Ярослава Мудрого (2012), а також осмислює драматичні колізії «Слова про Ігорів похід» у композиціях з чотирьох сюжетів: «Ігор спостерігає затемнення сонця», «Ярославна», «Втеча Ігоря», «Муки совісті» (2012–2013).

Серед творів Ю. Ятченка є оригінальний за інтерпретацією «Трьохвіковий автопортрет» (1988 – 1998), тобто потрійний автопортрет, на якому художник зобразив себе у трьохвікових іпостасях – в юності, у середню і сивочолу пору творчої зрілості на тлі панорами кївського узвишшя, що відкривається з подвір'я художнього інституту. Тим самим митець конкретно топографією декларує нерозривний тривалий зв'язок з *alma mater*. І цілком слушно, оскільки художник пов'язаний з нею не лише студентським минулим, а й багаторічною педагогічною діяльністю у цьому навчальному закладі, яку він розпочав 1963 року і донині викладає на кафедрі рисунка, попередньо набувши педагогічного досвіду на посадах завуча і директора Кївської художньої середньої школи ім. Т. Г. Шевченка (1957–1963).

У своїх методичних розробках, публікаціях, практичних заняттях Ю. Ятченко як викладач опирається на засадничі традиції класичної педагогіки, дотримується принципу, за яким «постановка вірного бачення пропорцій, характерного розміру, руху форм, їх виразності» [4] є тим стрижнем оволодіння закономірностями побудови форми, яка і є запорукою пластичної досконалості композиції або вмотивованих модерних деструкцій образної структури твору. І це він наочно доводить на прикладах модерністської класики у її еволюції від реалістичної форми. Тому його вельми бентежить те, що нинішні студенти поверхово ставляться до цієї проблеми, нехтують сумлінним виконанням академічних постановок.

Отже, хист Ю. Ятченка як рисувальника знайшов своє благодатне застосування як у творчій, так і педагогічній практиці.

Рисунок, зокрема станковий, така ж для нього стихія самовираження, як

і живопис. Вони (рисунок і живопис) — два крила його обдарування. Якщо живописній формі Ю. Ятченко надає пластичності, то рисунок, виконаний такими м'якими матеріалами, як пресований вугіль, сангіна тощо у своїй самодостатності є певною мірою живописним («Лісовий струмок», 1977; «Взимку», 1977; «Три сосни», 1979; «Литовські сосни», 1986), а по-своєму в'юнка лінія фломастера безпомилково забезпечує енергійність форми у його експромтах «Інженер Безсонов», 1972; «Евкالیпти. На півночі Португалії», «Альваро Куньял», «Біля казіно», 1977). Проте у його серії малоформатних рисунків 2003 року «Капрічос» запановує протилежна тенденція — неприйняття потворностей сучасного соціуму з його повсюдним зубожінням і соціальною зневірою. Гротесковою образністю ця серія, втілена у мерехтливій примарності штрихів, які наче оповили все довкола примарною павутиною, знаходиться на діаметрально протилежній відстані відносно колишніх оптимістичних начерків новобудов п'ятирічок

Тож перебудова, як показує творчий і життєвий шлях Ю. Ятченка, означала для нього не лише переведення стрілок з однієї колії на іншу, а його внутрішню потребу, спонукувану, з одного боку, вивільненням творчої волі, з іншого — переглядом і відбором залишених у минулому цінностей, для здобутку яких він доклав праці не лише як художник, а й будучи учасником й організатором у самій середині їх формування як директора художньої школи, як керуючий Дирекцією художніх виставок Міністерства культури (1968–1970), як проректор з навчальної роботи художнього інституту (1974–1980). Юлій Ятченко є також «своїм» у спорідненій галузі образотворчого мистецтва — художній критиці, як автор низки статей у спеціальній періодиці. Фактаж його оглядів творчості близьких по духу колег має певну інформаційну цінність для істориків-мистецтвознавців.

У свої вісімдесят п'ять Ю. Ятченко ще сповнений нових ідей і задумів, творчо стабілізується настільки, наскільки це можливо у нинішній такій хисткій світобудові уберегти в ній свою мистецьку нішу.

1. Григорьев С. А. О композиции в живописи // Школа изобразительного искусства: В 10-ти вып. — М. : Издательство Академии художеств СССР, 1963. — Вып. VI. — С. 5–6.
2. Григорьев С. А. Воспоминания: мемуары художника / Сост. И. Григорьев. — К. : Шкільний світ, 2010. — С. 46.
3. Григорьев С. А. О композиции в живописи. — С. 22.
4. Ятченко Ю. М. Значення рисунка в системі «художньої» освіти // Українська академія мистецтва. — Вип. 1. — К., 1999. — С. 27.