

УДК 7.056+7.071.1Якутович

КНИЖКОВА ГРАФІКА СЕРГІЯ ЯКУТОВИЧА КІНЦЯ 1970 – ПОЧАТКУ 1980-х РОКІВ

Оксана Ламонова

Період 70–80-х років ХХ ст. – виразний і цікавий етап в історії українського мистецтва, який не випадково називають, порівняно з бурхливим періодом шістдесятництва, «тихим протестом». Сергій Якутович – одна з важливих постатей зазначеного проміжку часу. Доробок майстра яскраво демонструє всі особливості, характерні для вітчизняної графіки 1970–1980-х років. У статті проаналізовано головні ілюстративні цикли Сергія Якутовича.

Ключові слова: Сергій Якутович, українська графіка 1970–1980-х років, книжкова графіка, офорт, «розкниження».

Период 70–80-х годов ХХ в. – выразительный и оригинальный этап в истории украинского искусства, который, в сравнении с бурным временем шестидесятничества, не случайно назван «тихим протестом». Сергей Якутович – одна из важнейших фигур этого временного промежутка. Творчество мастера ярко демонстрирует все особенности, характерные для отечественной графики 1970–1980-х годов. В статье проанализированы главные иллюстративные циклы Сергея Якутовича.

Ключевые слова: Сергей Якутович, украинская графика 1970–1980-х годов, книжная графика, офорт, «раскниживание».

The period of 1970s–1980s is a significant and interesting one in the Ukrainian art history. It is called for a good reason a *silent protest* comparing to the previous eventful decade. Serhii Yakutovych is one of the key figures of the indicated period. The artist's works vividly demonstrate all the features characteristic to the Ukrainian graphic arts of the 1970s–1980s. The main illustrative cycles by S. Yakutovych are analyzed in the article.

Keywords: Serhii Yakutovych, Ukrainian graphic arts of the 1970s–1980s, book graphic arts, etching, *devaluation of the book*.

Піднесення української книжкової графіки в 1960-х роках було тісно пов'язане з поверненням до принципів синтезу в оформленні видань. Українські сімдесятники, натомість, запропонували свій варіант оздоблення книг. Вони започаткували процес, що пізніше отримав назву «розкниження». Головне, однак, полягало в тому, що навіть така, «розкнижена», графіка все більше ставала лише твором за мотивами літературного тексту – художник не стільки точно передавав сюжет першоджерела, скільки висловлювався на його тему, вкладаючи в ілюстрації власні роздуми та хвилювання. Він ставав співрозмовником письменника, при цьому міг не погоджуватися і навіть сперечатися з ним.

Роботи Сергія Георгійовича Якутовича є виразним прикладом поєднання цих двох тенденцій в українській графіці. Він зберіг велику, майже абсолютну повагу до книги і, якщо можна так сказати, віру в неї¹. Безсумнівно, важливу роль зіграв у цьому певний династичний фактор, адже батько художника Георгій Якутович – один з найвідомі-

ших українських книжкових графіків. Однак при цьому мистецтво Якутовича-молодшого, дуже суб'єктивне: вистраждане й пропущене крізь власне «я», емоційно насичене, асоціативне й метафоричне, безумовно належить періоду «тихого протесту».

Митець повноцінно заявив про себе вже дипломною роботою – виконаними в техніці офорта ілюстраціями до роману О. Толстого «Петро І» (1977).

«Роман Толстого в подарунковому виданні з ілюстраціями Д. Шмаринова був першою моєю «справжньою» власною книгою <...> сприйнятий був перш за все і завжди через перші відчуття, інакше кажучи, через образи образотворчі, а не літературні <...> сприймався він по-різному в залежності від часу: спочатку «Петро І» Шмаринова-Толстого, потім – Толстого-Шмаринова, а потім, вже в наш час, – через усі, що накопичилися, власні думи й почуття, через «знаю» (від Пушкіна до Ключевського), «бачу» (від Зубова до Шмаринова), «відчуваю» (для себе), «приймаю» і «заперечую» (усім пластичним образам, в тому чис-

лі й кіно)», – розповідав художник [10, с. 15]. І додавав: «Я пережив цю книгу з самих різних “вікових” позицій і бачив її очима героїв і читачів різних поколінь – і як казку, і як пригодницький роман, потім як епос, як народну трагедію, потім (було й таке) – як життєопис великого історичного діяча» [10, с. 15].

Особливе ставлення ілюстратора до літературного першоджерела – особисте, схвильоване, пристрасне – помітили (і схвалили!) всі, хто писав про офорти С. Якутовича до роману «Петро І» [5, с. 29; 8, с. 29; 15, с. 8; 16, с. 8]. Книга, у якій співіснують текст О. Толстого й ілюстрації молодого українського художника, вийшла друком у київському видавництві «Дніпро» вже в 1982 році. Проте, можливо, один з найефектніших моментів першої значної графічної серії молодого митця – це її відмінність від роману. Йдеться, звичайно, не про сюжет. Ілюстрації уважно й ретельно «акомпанують» оповіді письменника, але «акомпанемент» цей є свідомо, навіть де-що демонстративно дисонансним. Безумовно, у тексті О. Толстого також чимало жорстокого й страшного, але загальний настрій його роману – все ж таки інший. Можна вважати це результатом державного замовлення на епопею про суворого, але справедливого і, головне, прогресивного реформатора. Проте можна – і волею самого письменника, який не випадково зізнається в одному з приватних листів: «Роман хочу довести лише до Полтави, можливо, до Прутського походу, ще не знаю. Не хочеться, щоб люди в ньому постарішали, – що мені з ними зі старими робити?» [13, с. 782]². Не менш виразною є дискусія графічного циклу українського майстра із хрестоматійними малюнками Д. Шмарінова³. Це протистояння стає особливо помітним, коли два ілюстратори обирають один і той самий сюжет.

Зрештою, йдеться навіть не про О. Толстого і Д. Шмарінова. Молодий український графік сперечається з усією офіційною версією петровської епохи. З ним можна погоджуватися або ні, але його «Петро І» перегукується хіба що із шемякінським пам'ятником у петербурзькій Петропавлівській фортеці, який було встановлено в

1991 році, тобто в зовсім іншу епоху і в зовсім іншій країні, і який все ж таки викликав скандал. І продовженням саме ілюстрацій до «Петра І» через більш ніж два десятиліття стане для художника фільм «Молитва за гетьмана Мазепу».

Петровська епоха у С. Якутовича – це застій, який поступово перетворюється на хаос, болото, що стає стрімким і безжальним потоком. Цей потік несеться, руйнуючи все на своєму шляху. Процес цей є некерованим. Петро І, звісно, – центральна постать, але його гротескна й страшна, занадто висока фігура із занадто маленькою голівкою, його смертельно втомлене обличчя, його очі, сповнені недовіри й страху, належать не керманичу, а фанатику, який веде державний корабель невідомо куди й невідомо для чого. Зазначимо, що традиційний ще з пушкінських часів образ петровської епохи саме як корабля⁴ митець використовує досить активно, але завжди надає йому доволі похмурого, якщо не моторошного, звучання. Так, на одній з ілюстрацій молодий Петро, не зважаючи на гордовиту поставу, буде, здається, зараз розчавлений величезним вітрильником. Аналогічне враження справляє композиція з недобудованим кораблем – грандіозною, але порожньою конструкцією, яка рухається на своїх будівельників і самого царя, що схилився над кресленням.

Петро І – головний, але не єдиний фанатик в офортному циклі. Поряд діють й інші – Карл XII або, наприклад, лідер старообрядців, які спалюють себе живцем. При тому, однак, енергійна і на свій лад також фанатична у О. Толстого царівна Софія зображується лише як некрасива, немолода і надзвичайно втомлена жінка, яка вийшла з гри й приречена на загибель. Одночасно існують і герої, які досить непогано тримаються на поверхні або навіть користуються унікальною можливістю, щоб піднятися із дна на найвищу палубу державного корабля (першим і найвиразнішим з них є, звичайно, Олександр Меншиков, а також сім'я Бровкіних). Їхня енергійність і навіть бадьорість надзвичайно виразні поряд зі смертельною втомою «приречених». Проте й «масштаб» цих позбавлених трагізму по-

ІСТОРІЯ

статей зовсім інший. Є, однак, у графічному циклі й героїні (саме героїні – не герої), які стають втіленням не стільки гармонії, скільки спокою і стабільності (щоправда, в обов'язковому поєднанні із бездумністю). Це царівна Наталія⁵ – сестра Петра, Анна Монс і особливо Марта Рабе-Крузе-Скавронська, майбутня імператриця Катерина I (офорт «Петро I, Меншиков і Катерина»). Саме трактування цих героїнь як острівців стабільності виразно підсилює їхню жіночу привабливість – і для художника, і для глядача, і навіть безпосередньо для героїв роману.

Всесвіт «Петра I» С. Якутовича – холодний і незатишний, майже не принадний для життя. Події у багатьох ілюстраціях відбуваються переважно в напівтемряві чи в сутінках, але протилежністю темряві виявляється не світло, а просто біла порожнеча, позбавлена, як здається, навіть повітря, «ніщо» навколо смертельно стомлених чи бадьоро-енергійних персонажів. Крім того, у першому великому ілюстративному циклі митець вже визначив головні принципи роботи, які були реалізовані потім в усіх інших книгах художника: поєднання багатофігурних сцен з гостро виразними портретами окремих персонажів; увага до сюжетно-просторового розгортання графічної оповіді, що має свій внутрішній ритм, початок, кульмінацію, завершення.

Через два роки після «Петра I» з'явилися офорти до пушкінської поеми «Полтава» (1979). Як книжкові ілюстрації вони ніколи не видавалися і, здається, для цього й не створювалися. «Полтава» – серія станкових аркушів за мотивами літературного твору, тобто чи не найпопулярніша форма української книжкової графіки 1970–1980-х років. Це підтверджує вже сама композиція офортів, які супроводжуються підписами-цитатами, стилізованими під скоропис епохи бароко.

Новий цикл, безсумнівно, тісно пов'язаний із «Петром I»; в окремих офортах зображені навіть знайомі герої, адже в поемі діють не лише перший російський імператор, але й Меншиков. Виразності, що майже межує з гротеском, і моторошного хаосу в «Полтаві» значно менше, а деякі з аркушів

не позбавлені навіть піднесеної урочистості, дещо несподіваної після ілюстрацій до роману О. Толстого (варто, наприклад, порівняти батальні сцени «Петра I» і «Полтави» («И грянул бой...») або згадати аркуш «Из шатра, Толпой любимцев окруженный, Выходит Петр...»; утім, ще є аркуш «Пирует Петр...»). Пояснити це можна тим, що С. Якутович відтворює не стільки реальну історію чи, точніше, своє ставлення до реальної історії, скільки поему Пушкіна. Не бажаючи сперечатися з великим поетом, він погоджується з його трактуванням подій. При цьому жодних натяків на «ампірну» стилістику пушкінської епохи в офортах до «Полтави» немає. Відсутня, втім, і стилізація під графіку початку XVIII ст., яка надзвичайно тонко й цікаво простежувалася в попередній ілюстративній серії. «Петрівська» частина нового циклу нагадує радше про досягнення кінематографа. Проте існує ще й інша, набагато важливіша (для художника) складова «Полтави», яку можна умовно назвати «Мазепинською».

Саме «Полтава» стала для С. Якутовича першим, якщо можна так сказати, публічним зізнанням у справжній пристрасті до українського бароко. Правда, засвоєння нового матеріалу відбувалося поступово. На цьому етапі художник не уникав навіть цитат, якщо саме вони були здатні виразити те, що йому потрібне («Богат и славен Кочубей...», портрет Мазепи – «Он стар. Он удручен годами...»). Однак, безумовно, саме «Полтавою» розпочинається шлях, який приведе до «Молитви за гетьмана Мазепу» і графічної «Мазепіани» (2000–2006), а також до інших творів, що надихалися добою козацького бароко: ілюстрацій до «Тараса Бульби» (2003), серії «Запорожці» (2006), певною мірою навіть до «Вечорів на хуторі біля Диканьки» (2008 р., особливо «Пропа-ла грамота» і «Страшна помста») і «Миргорода» (2008) («Вій»).

У наступному році молодий майстер проілюстрував роман О. Дюма «Три мушкетери».

«Є кілька героїв, які супроводжують мене все життя: Дон Кіхот, Д'Артаньян, Мазепа... і мій батько. Фактично це чотири стадії донкіхотства», – писав художник [16,

с. 193]. Крім того, здається, саме в «Трьох мушкетерах» (а не в «Петрі І» чи «Полтаві»), де також чимало батальних сцен!) вперше отримала реалізацію дитяча гра, про яку художник згадував: «Малював велику кількість “солдатиків”, вирізав їх із картону. Яюсь сиджу, не знаю, що з ними робити. Кажу батькові: “Ось малював-малював, а гратися – не хочеться.” – “А ти вже погрався”, – відповів батько. Так і по цей день: граюся – малюю» [16, с. 53]. Відверто кажучи, «просто погратися» С. Якутович дозволив собі лише в «Мушкетерах». Не випадково це найоптимістичніший ілюстративний цикл художника. І, врешті-решт, ще один спогад: «Дружба була – усе <...> Це мушкетерське братерство поширювалося на творчість, життя і побут» [16, с. 256].

Ілюстрації до «Трьох мушкетерів» викликали різні відгуки критиків. Ю. Кобан, наприклад, пише про цю роботу графіка: «Мушкетери у нього – професійні вбивці, гангстери XVII століття, втягнуті в інтриги особистого життя королів, герцогів, кардиналів. Міледі Вінтер постає страшною, хижою тигрицею. Атмосфера жаху і підступності пронизує увесь цикл <...>» [5, с. 30]. Погодитися з такою характеристикою навряд чи можливо. Звісно, якщо підрахувати кількість смертей у славетному романі Дюма, статистика буде дещо моторошною. Проте «Три мушкетери» тому і стали популярним підлітковим твором, що смерть тут майже ніколи не означає трагедію, і загалом річ тут не у вбивствах, а в пригодах, подвигах, чоловічій дружбі, мушкетерському братерстві та інших прекрасних речах. Саме цю, авантюрно-пригодницьку, складову улюбленого роману насамперед й акцентує С. Якутович, коли створює, наприклад, портрети чотирьох головних героїв у пишних обрамленнях. Ці обрамлення виявляються досить «густонаселеними»: тут і слуги мушкетерів, і барокові алегорії слави й кохання, і лист до капітана де Тревіля, і загадкова красуня під маскою, і пані Кокнар, і смажена курка, і напівмертва графиня де Ла Фер, яку чоловік підвісив на дерево догори ногами (на портреті Атоса). Один з найжахливіших (з «дорослого» погляду) епізодів роману перетворюється на

дещо навіть кумедну страшилку, подібну до славетних дитячих садистських віршиків.

Так, у цьому циклі багато (хоча й не багато!) зображень битв, сцен двобоїв і навіть вбивств, яким присвячені найдинамічніші та найскладніші за композицією ілюстрації. Поряд з ними існують портрети головних героїв, монументальні, урочисті й трохи кумедні, такі собі ікони стилю пригодницького роману. Лише Д'Артаньян, хоч як це дивно, у художника не викристалізовується. Імовірно, йдеться все ж таки про особливе, занадто особисте ставлення художника саме до цього персонажа. Було б, мабуть, занадто сміливо вважати Д'Артаньяна спробою духовного автопортрета. Проте не випадково в продовженні графічного циклу до «Трьох мушкетерів», створеному майстром у 1995 році, виникає чимало питомих автобіографічних деталей і натяків. «У фінальному офорті серії ілюстрацій до “Трьох мушкетерів” він [горизонт. – О. Л.] означає, швидше, якусь умовну риску, тимчасовий поріг, через який четвірка друзів іде, щоб повернутися до кожного нового покоління <...>», – писав Тиберій Сільваші, один з тих, кого С. Якутович включав у своє власне «мушкетерське братерство» [16, с. 160].

І ще один важливий момент. Саме в «Трьох мушкетерах» виникає та барокова щедрість композиції, яка стане трохи пізніше важливою й характерною ознакою власного графічного стилю художника. Йдеться навіть не про стилізацію під графіку XVII ст., хоча вона, безумовно, присутня в роботах (можна згадати, наприклад, Жака Калло). Відтепер С. Якутович не так ілюструє текст (як у «Петрі І» і «Полтаві»), як створює паралельний до тексту інший простір, такий собі графічний голос за кадром, що має значення вже посутньо авторського коментаря й не залежить від письменника, хоча й зберігає зв'язки з ним. Саме в «Мушкетерах» уперше відбувся такий рівноправний «діалог» літератури й графіки, при цьому з'ясувалося, що молодому ілюстратору славетного роману є що сказати. Поки що, правда, це мало характер веселої гри. Пізніше окремі кумедні «репліки» художника перетворюються на серйозні графічні «монологи».

ІСТОРИЯ

Ілюстрації до естонського епосу «Калевіпоег» (авторська техніка)⁶ навіть в унікально розмаїтому (як за тематикою, так і за стилістикою) доробку С. Якутовича є дещо екзотичними. Звісно, за потреби можна провести чи вказати на кілька паралелей з іншими циклами художника. У такому випадку «Калевіпоег» відкриє ряд інших проілюстрованих українським художником епосів, а саме «Пісня про Роланда» (2003) і «Тристан та Ізольда» (2004). Водночас «Калевіпоег» дещо несподівано перегукується з двома ілюстративними циклами, які нібито й не мають з ним нічого спільного. Це офорти Георгія Якутовича до повісті І. Франка «Захар Беркут» (1972) і ті-таки «Мушкетери», над якими митець працював майже в той самий період, що і над естонським епосом.

Останні алюзії, однак, є не такими парадоксальними, як може здатися на перший погляд. Адже попри те, що події повісті І. Франка (на відміну від подій естонського епосу) датовані досить точно (середина XIII ст.), «Захар Беркут», так само як і «Калевіпоег», – оповідь про напівлегендарну сиву давнину, час мудреців і героїв. Що ж до «Трьох мушкетерів», то в естонському епосі «Калевіпоег» присутній майже такий самий дух завзяття і пригод, тільки в більш архаїчному його варіанті.

Ілюстрації до «Калевіпоегу» – поєднання урочистої монументальності з казковою безпосередністю, а узагальнення до ступеня майже символу – з точністю деталей. Особливо характерною є увага художника до надзвичайно простих, але виразних й ефектних фактур різних матеріалів, природних і штучних. Дерево, камінь, метал, груба тканина (у поєднанні з вишуканими стеблинками блідих, майже прозорих рослин) – суворий і величний світ Півночі, де живе, діє, воює й трудиться велетень Калевіпоег із дивним, наївним і грізним одночасно, поглядом світлих очей. Таких «нерефлексуючих» героїв у майстра було й буде надалі відносно небагато: найближча паралель – знов-таки мушкетер Портос, силач, велетень, ненажера і велика дитина. Насамкінець слід зазначити, що заставки до окремих пісень «Калевіпоегу» є значно

виразнішими за сторінкові ілюстрації. Адже саме тут кращі якості графічного циклу до естонського епосу, як монументальність, лаконізм, увага до вишуканої фактурності предметів, отримують свій гранично концентрований вияв.

Ілюстрації до роману І. Гончарова «Обломов» (офорт, акватинта, акварель) створювалися майже одночасно із «Трьома мушкетерами» і «Калевіпоегом»⁷. Ю. Кобан вважає цю роботу невдачею: «У художників буває, що знайдений, відпрацьований прийом стає ключем, яким вони намагаються відчинити усі двері <...>. Ілюструючи ж «Обломова» І. Гончарова, митець не досить точно підібрав ключ до розкриття ідейно-художнього задуму роману. Жанр не був вгаданий. Герої твору – Ольга, Обломов, Штольц – холодні, умовні маріонетки. Конфлікту не вийшло. Стилізація не сприяла, як у «Трьох мушкетерах», розкриттю внутрішнього задуму, а звужувала обрії художнього осмислення твору. В «Обломові» С. Якутовича відсутня та атмосфера теплоти, душевної уваги до малого в повсякденному <...> без чого не можна уявити світ роману І. Гончарова» [5, с. 30]. Усе це цілком справедливо. Художник не просто не полюбив гончаровських героїв – він, здається, навіть не зацікавився ними. Можливо, саме така розбіжність між всепробачаючою теплотою, з якою ставиться до своїх персонажів (а особливо до головного героя) І. Гончаров⁸, і безжальною холодною ясністю, що панує в ілюстраціях українського митця, і зробила новий графічний цикл, так би мовити, нечарівним. Утім, в ілюстраціях до «Обломова» чимало достоїнств. Художник тонко, елегантно й іронічно стилізував свої офорти під російський живопис і графіку середини XIX ст. (пізній ампір – бі-дермейєр – ранній реалізм). Саме з цього мистецького спадку – міські перспективи, анфілади інтер'єрів і водночас дещо умовні пейзажні «задники» у деяких ілюстраціях. Художник не зловживає побутовими деталями, але все, що він залишає, є важливим, а іноді ще й естетським (як-от ковані грати брами чи снігопад, під яким відбувається прощання Обломова й Ольги). Звідти ж стриманий і вишуканий «осінній» колорит

потрактування, побудований на градаціях золотаво-брунатного з окремими темно-оливковими, червоними, малиновими й блакитними акцентами. Водночас підписи до ілюстрацій, які супроводжуються вказівним перстом, додають графічному циклу певної іронії.

Обломовський цикл побудовано за системою, розробленою в ілюстраціях до «Петра І». Він (цикл) складається з крупнопланових портретів і окремих сцен. Портрети героїв, безумовно, є виразними, навіть загостреними, але художник, очевидно, і не мав на меті передати у своїх ілюмінованих аквареллю офортах усі «пастельні» відтінки їхніх характерів. Обломов є лише флегматичним і беззахисним (і, варто визнати, малосимпатичним), Захар – тільки огидним (і зовсім не кумедним) тощо. Що ж до Штольца, то він прекрасно «римується» з якимось технічним приладом, який супроводжує його навіть на портреті. Сюжетні композиції в порівнянні з портретами навіть виграють, адже в них майстерно збережено самий ритм гончаровської оповіді, повільної, розміреної, докладної. Саме тому обрані С. Якутовичем для ілюстрування сцени з роману важко назвати кульмінаційними; вони радше ключові, і не так для сюжетної лінії, як для прояснення й нюансування стосунків між персонажами. Прогулянки, чаювання, зустрічі, прощання – усі ці побутові сцени наповнюються (можливо, дещо несподівано для самого художника) сумним ліризмом і безумовною гармонією. Щобільше, вони сприймаються як щось принципово важливе, набагато важливіше за життєві успіхи й механізми Штольца, як щось єдине, що має справжню життєву цінність. «Обломов» наповнюється вже майже чеховськими інтонаціями.

Якщо початок 1980-х років «щільно заповнили» для С. Якутовича три названі книги, то до кінця десятиліття він проілюстрував ще стільки ж, але з відносно великими часовими проміжками між ними. Водночас значно активізується робота художника над станковими графічними серіями, які, мабуть, і слід вважати в доробку митця цього періоду головною творчою складовою. Не випадково два з нових ілюстративних ци-

клів – до романів «Зневажені і скривджені» Ф. Достоєвського (1985) і «Перекоп» Олеся Гончара (1987) – постійно перегукуються зі створеними паралельно станковими серіями і певною мірою продовжують та доповнюють їх, хоча й на зовсім іншому, літературно-історичному, матеріалі.

Офорти до «Зневажених і скривджених» вражають перш за все своєю неприхованою суб'єктивністю [6, с. 12]. Хоча це справжні ілюстрації, які відтворюють героїв роману та ситуації з нього, текст Ф. Достоєвського для них – лише привід. Це стає помітним вже в портреті письменника, адже Достоєвському на момент початку роботи над романом був лише 41 рік і, як це не дивно, у нього ще все було попереду (зокрема п'ять великих романів і «Щоденник письменника»). Проте художник зображує втомлену, дуже хвору, щобільше – стару людину, мудру, але зламану, яку переслідують страшні привиди чи то спогадів про каторгу, чи то власних хворобливих марень. Так само значно старшими зображено і героїв роману: і не лише літнього Сміта чи подружжя Іхменєвих, але й Наташу, і оповідача, Івана Петровича. Навіть Неллі Сміт позбавлена будь-яких рис романтичної загадковості. Вона радше дитина ХХ ст., яка пережила Голодомор чи Бухенвальд, передчасно подорослішала, але по-справжньому дорослою не стане вже ніколи⁹.

Звісно, «Зневажені і скривджені» – маловеселий роман. У певному сенсі він є найпесимістичнішим романом Ф. Достоєвського. Адже в жодному іншому його літературному творі немає такого нахабно-успішного, тріумфуючого Зла¹⁰ і такого слабкого, здатного хіба що на єдиний ляпас, Добра¹¹. Проте навіть у цій суцільній темряві мерехтять окремі «вогники», схожі на ту свічку, що її ставить на підвіконня Наташа, коли чекає на допомогу Івана Петровича. Героїв роману (слабких, але не безвольних, здатних і на помилки, і на їхнє усвідомлення) пов'язують між собою живі людські почуття. Інакше кажучи, «Зневажені і скривджені» присвячені не лише творцеві «фейлетонного роману», славнозвісному Ежену Сю, але й Діккенсу, на честь героїні якого – Маленької Нелл з «Крамни-

ІСТОРИЯ

ці старожитностей» – Достоевський назвав свою Неллі Сміт.

В ілюстраціях С. Якутовича згадок про Сю й Діккенса немає. Утім, дещо несподівано спадає на думку інший роман Достоевського (також «петербурзький», але дещо пізніший і набагато зріліший) «Злочин і кара». «Зневажені і скривджені» у художника також справляють враження «роману потворних гнітючих кімнат» [1, с. 592]. Саме такими сприймаються в ілюстраціях не лише квартирка, яку знімають Наташа і Альоша, але й затишне помешкання Іхменєвих, і навіть кондитерська, куди приїде наприкінці свого життя старий Сміт. Варто лише порівняти, наприклад, надзвичайно подібні за композицією анфілади кімнат в «Обломові» (офорт «Ты ли это, Илья?») та у відповідній ілюстрації до роману Достоевського. Затишок, навіть певна загадковість і тихий сум, змінився на агресивний і непринадний для життя простір, зимовий дворик із тонким деревом і собачою тінню – на занадто вузький прохід у якусь невідому, але страшну світлу порожнечу. Характерно, що це стосується не лише інтер'єрних епізодів. Вуличні сцени роману, заповнені моторошною й байдужою юрбою під вітром і дощем, у графічному виконанні С. Якутовича також наділені власним ритмом, власною образною системою. Деякі з них належать до найвиразніших в ілюстративній серії. Проте питома перспективним прийомом художник перетворює ряд нескінченно високих будинків-коробок на стіну, висота якої катастрофічно зменшується. У результаті «гнітючою кімнатою» для героїв роману є вже увесь Петербург.

Офорти до Достоевського виконано бездоганно точним і впевненим штрихом, який дозволяє передати оксамитову темряву, мерехтливе світло та усі відтінки сірого між ними. Однак показово, що композиції нової серії побудовано не на цих градаціях, а штрих, якщо можна так висловитися, відчувається в них значно менше, ніж у попередніх ілюстративних циклах. Їхню структуру творять плями – темряви, тіні й подекуди світла, завжди тьмавого і якогось невпевненого. Зазначимо також, що «Знедолені і скривджені» – перший ілюстратив-

ний цикл С. Якутовича, де відсутня будь-яка стилізація. Нові офорти демонструють радше міцні зв'язки зі створеними в той же період станковими серіями художника, як-от: «Час X» (1983), «Esse Homo» (1984), «Сьогодні і завжди?..» (1986), «Кияни» (1986) тощо.

Ілюстрації до роману Олеся Гончара «Перекоп» (офорт, акватинта)¹² перегукуються з іншою станковою серією, створеною дещо пізніше, – «Це Африка». Розповідь друга» (1989). В обох роботах художник активно застосовує колір. Ця ознака вже сама собою привертає певну увагу – адже досі він «проілюмінував» лише свої офорти до «Обломова». У «Перекопі» ж ідеться не про ілюмінування (тобто хоча й вишукане, але все ж таки лише розфарбовування), а про повноцінне використання барв як важливої складової загальної образної системи. Уже самі ілюстрації є не чорно-білими – вони отримують жовтувато-сірий тон сепії, на який накладаються яскраві кольорові «знаки» різного розміру і значення. Подекуди це просто червона тінь від Місяця та її відблиски на воді, подекуди – крапки і стрілки, якими розмічаються фронтівні карти. Проте найчастіше це – різного розміру стрічки: червоні, сині, білі, жовті, що мають ненав'язливе, але безсумнівне геральдичне значення і складаються в російський трикопир, червоний прапор і жовто-синій стяг.

«Перекоп» побудовано за принципом, традиційним вже для ілюстративних циклів С. Якутовича: портрети окремих персонажів чергуються в ньому з багатофігурними, а в цій серії навіть панорамними сценами. Щоправда, портрети (серед яких у циклі чимало й групових) у цій роботі є радше крупними планами, які розкривають образ максимально гостро й виразно, але не мають на меті відтворити той чи інший характер в усій його повноті та складності. До того ж, зазвичай герої «Перекопу» відрізняються максимальною цілісністю і не стільки «рефлексують», скільки діють. Однак впевненості й самовпевненості, що її демонструють усі учасники громадянської війни, дивним чином протистоять звичайні й вічні людські почуття, утіленням яких є мати з дитиною та закохані. Загибель, під

час купання, прекрасної дівчини стає не-поправним наслідком конфлікту, у якому кожен захищає свою правду. Піднесений і певною мірою узагальнений ліризм цих ілюстрацій різко контрастує зі стилістикою «Перекопу».

Протягом 1987–1989 років С. Якутович працював над новою книгою – «Тіль Уленшпігель»¹³. До роману Шарля де Костера художником було зроблено 250 ілюстрацій. Ця серія чітко розмежує книжкову графіку митця 1970–1980-х і 1990–2000-х років (коли будуть створені ілюстративні цикли до «Пісні про Роланда» (2003), «Тристана та Ізольди» (2004), а також до творів М. Гоголя – «Тарас Бульба» (2003), «Вечори на хуторі біля Диканьки», «Миргород» (обидва – 2008 р.)). У певному значенні слова це його остання «традиційна» книга. Усе створене пізніше визначається радше терміном «візуальна версія», де літературний текст – лише привід для власних роздумів чи навіть медитацій над проблемами, важливими для людини сучасної і перш за все для самого художника.

Введення образу Тіля-«коментатора» (амплітуда іпостасей якого – від блюзнірства до драматизму та героїзму) є першими кроками в цьому напрямку. Ще одним важливим моментом є надмірно високий рівень стилізації. Як художній прийом С. Якутович активно використовував її і в попередніх циклах, починаючи з «Петра I», проте в ілюстраціях до роману Шарля де Костера відбувається дещо інше. Офорти сучасного митця не просто перегукуються із графікою Північного Відродження, а намагаються нібито справді перетворитися на неї. Йдеться вже не про костюмовану гру, а майже про реконструкцію. В ілюстраціях до «Тіля Уленшпігеля» неважко знайти численні взорування на мистецтво XVI ст. – фламандську та німецьку графіку, живопис Пітера Брейгеля та Лукаса Кранаха, нарешті, на загальновідомі портрети історичних персонажів, які діють у романі, наприклад Карл V, Філіп II чи його дружина Марія Тюдор. Проте це будуть саме взорування, а не буквальні цитати, походження яких вловлюється без зайвих зусиль. Таке віртуозне оволодіння «духом епохи» не може не захоплювати,

але воно має й свій зворотній бік. Майстерні офорти до «Тіля Уленшпігеля», при всій драматичності сюжетів, є відсторонено-холодними – набагато холоднішими за ілюстрації, наприклад, до «Трьох мушкетерів». Таке враження, що С. Якутович «вистраждав» радше саму епоху, відтворену в хроніках і художніх пам'ятках, аніж текст роману, написаний, як відомо, вже в XIX ст. Це також зближує «Тіля Уленшпігеля» саме з пізнішими візуальними версіями «Пісні про Роланда» або «Тристана та Ізольди» і водночас відрізняє його від «пропущених через себе» «Петра I» і «Трьох мушкетерів».

Слід також зазначити, що рівень відстороненості в окремих ілюстраціях до роману Шарля де Костера помітно відрізняється. У невеликих заставках, присвячених Тілю, він є мінімальним. Адже Тіль, за задумом С. Якутовича, виводиться за межі змістового простору роману і стає його коментатором (певною мірою – так само, як і художник). Це нагадує своєрідний прийом давнього театру, коли один з акторів, залишаючись на сцені, періодично звертався також до глядачів. Сторінкові, а особливо розворотні (а це переважно батальні сцени), ілюстрації – виразні приклади стилізації на теми Північного Відродження. І навпаки, заставки, що зображують інших, крім Тіля, героїв книги, демонструють поєднання стилізації і авторського гротеску. У певному значенні саме ці офорти є найцікавішими. Тонка й складна гра часу і простору, що розпочинається саме в них, буде продовжена художником у графічній «Мазепіані» (2000–2006).

Колись Георгій Якутович назвав найважливішою творчою рисою сина «здатність імпровізувати» і додав: «У нього гостре відчуття слова» [2, с. 15]. Ця характеристика стосується не лише книжкової графіки майстра. С. Якутович – художник-мислитель, художник-філософ. Його власні тексти – лаконічні, змістовні, емоційні й відверті. Митець розмірковує над долею власного покоління («Найвизначніша риса нинішніх молодих – справді високий фаховий рівень. Водночас цей професіоналізм насторожує. Чому? Ми знаємо, як можна виконати замовлення, але часто безпо-

ІСТОРИЯ

радіні у самостійності. Певна аморфність, млявість, спокійний конформізм – головне наше лихо» [2, с. 15]; «Історія моєї генерації – не час. Це пошуки відчуття себе в просторі. Для нас час – стан нашої душі. Якось давно ми з Тиберієм Сільваші назвали нашу генерацію “Покоління Київського вокзалу” <...>» [16, с. 256]). Аналізує він і власний доробок, при цьому оцінка гранично чесна, іноді навіть сувора («Як художник, на жаль, я складаюсь із безкінечних цитат» [16, с. 256]).

«Тепер я думаю, що виходив за межі власного ареалу. Я спотикався, падав, але все ж таки побачив його межі. І став їх заповнювати». [16, с. 256].

Примітки

¹ Про це в одному з інтерв'ю говорив і сам Сергій Якутович: «Я в дитинстві любив багато читати. Згодом захоплення книгою перейшло в прагнення знайти літературним образам графічні еквіваленти» [2, с. 14].

² Нагадаємо, що О. Толстой почав писати роман «Петро I» у 1929 році й працював над ним майже до останніх днів життя. Роман залишився незакінченим. Паралельно на «петровському матеріалі» було написано дві п'єси, а також (разом із режисером В. Петровим) сценарій відомого фільму «Петро Перший» (1937–1938).

³ Д. Шмаринов працював над ілюстраціями до «Петра I» (чорна акварель, вуглина) у 1940–1945 роках. Робота йшла «в тісному контакті з автором», про що художник розповідає у своїх мемуарах [14, с. 83–84].

⁴ Нагадаємо хрестоматійну цитату: «Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, при стуке топора и громе пушек» [11, с. 361].

⁵ Зазначимо, що Тиберій Сільваші вважає саме ілюстрацію «Купання царівни Наталії в Ізмайлові» чи не найкращою в серії: «А десь, на самому початку його шляху, неймовірний для графіки, наповнений спекотною чутливістю півдня, пронизаний прозорим світлом прохолодної води, запахом літніх квітів, дзижчанням бджіл, маленький офорт: сцена купання з “Петра I”» [1, с. 160].

⁶ Книга вийшла друком у київському видавництві «Дніпро» у 1981 р.

⁷ Книга побачила світ у київському видавництві «Дніпро» у тому ж 1981 р.

⁸ Про це блискуче писав І. Аненський в есеї «Гончаров і його Обломов» [1, с. 661–663]. Що ж до славетної статті М. Добролюбова, то наведемо цікаву цитату: «Я даже думаю, что добролюбовский этюд “Что такое обломовщина?” во многих своих чертах гораздо более примыкает к этому гоголевскому эпи-

зоду, чем к гончаровскому роману» [1, с. 660]. Мається на увазі образ Кіфи Мокієвича, епізодичного персонажа «Мертвих душ» М. Гоголя (том I, гл. XII).

⁹ Утім, це цілком відповідає опису Неллі, коли вона вперше з'являється на сторінках роману: «Это была девочка лет двенадцати или тринадцати, маленького роста, худая, бледная, как будто только что встала от жестокой болезни. Тем ярче сверкали ее большие черные глаза. Левою рукою она придерживала у груди старый, дырявый платок, которым прикрывала свою, еще дрожавшую от вечернего холода, грудь. Одежду на ней можно было вполне назвать рублищем; густые черные волосы были неприглажены и всклокочены» [3, с. 56].

¹⁰ «Настоящий герой романа – князь Волковский», – прямо пише К. Мочульський у своїй відомій трилогії «Гоголь. Соловйов. Достоевський» [9, с. 321].

¹¹ «Иван Петрович жалкий неудачник; он терпит полное крушение и в литературе, и в жизни. Романа он никогда не кончит, Наташу не вернет. Записки свои пишет в больнице, в ожидании смерти <...> при <...> внешней суетливости пародийный герой внутренне пассивен: никакого влияния на развитие действия он не оказывает. Единственный его акт, пощечина Волковскому, – бессильный взрыв слабого человека» [9, с. 319–320].

¹² Книга побачила світ у київському видавництві «Дніпро» у 1987 році. Зазначимо, що це – одне з небагатьох у 1970–1980-х роках звернення Сергія Якутовича до української літератури (можна згадати ще «Циклон» того ж Олесья Гончара і «Європу-45» Павла Загребельного).

¹³ Книга вийшла друком у київському видавництві «Дніпро» у 1991 р.

Джерела та література

1. *Аненский И.* Избранные произведения. – Ленинград, 1988. – 734 с.
2. *Вартанова О.* Дивосвіт слова і пензля (Георгій та Сергій Якутовичі) // Ранок. – 1980. – № 2. – С. 14–15.
3. *Достоевский Ф. М.* Униженные и оскорбленные // *Достоевский Ф. М.* Собрание сочинений : в 12 т. – Москва, 1982. – Т. 4. – 382 с.
4. *Іваненко О.* Естамп: тенденції образно-пластичних рішень // Образотворче мистецтво. – 1987. – № 3. – С. 8–10.
5. *Кобан Ю.* Виставка молодих графіків // Образотворче мистецтво. – 1981. – № 4. – С. 29–30.
6. *Костюченко М.* «Книга-86» // Образотворче мистецтво. – 1981. – № 1. – С. 10–12.
7. *Ламонова О.* Сергій Якутович і «Три мушкетери» // Наука і суспільство. – 2014. – № 9–10. – С. 70–71.
8. *Михайлов Н.* О времени и о себе // Творчество. – 1985. – № 7. – С. 27–29.
9. *Мочульский К.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. – Москва, 1995. – 607 с.
10. *Попова Л., Якутович С.* Образы петровской эпохи // Творчество. – 1979. – № 1. – С. 15–18.
11. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений : в 10 т. – Москва, 1976. – Т. 6. – 506 с.

ОКСАНА ЛАМОНОВА. КНИЖКОВА ГРАФІКА СЕРГІЯ ЯКУТОВИЧА...

12. Склярєнко Г. Високі критерії Сергія Якутовича // Мистецькі обрії 2004 : Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика. – Київ, 2005. – Вип. 7. – С. 52–55.
13. Толстой А. Н. Петр Первый // Толстой А. Н. Собрание сочинений : в 10 т. – Москва, 1984. – Т. 7. – 782 с.
14. Шмаринов Д. Годы жизни и работы. – Москва, 1989. – 400 с.
15. Якимович А. Проблемы нравственного сознания // Творчество. – 1980. – № 6. – С. 8–9.
16. Якутович С. Г. Незавершений проект. Альбом / передм. М. В. Матіос. – Київ, 2008. – 312 с.

SUMMARY

The period of 1970s–1980s is a significant and interesting one in the Ukrainian art history. It is called for a good reason a *silent protest* comparing to the previous eventful decade. Having become one of the brightest phenomenon of the 1960s, graphic arts turned then into a unique niche for many interesting artists and existed like that till the middle of the 1980s. Serhii Yakutovych is one of the key figures of the Ukrainian art in the indicated period. The artist's works vividly demonstrate all the features characteristic to the graphic art of the 1970s–1980s, namely interest to etching and its components, *author's variations*, respect to a book and at the same time *devaluation of a book*, growing popularity of easel series, and what is most important – accented subjectivity and intellectuality, tendency to use symbols and metaphors, mastering and improvement of certain principles of contemporary foreign arts (e. g. hyper-realism), as well as thorough studying of foreign and national classic arts. The main illustrative cycles by S. Yakutovych are analyzed in the article. As early as at the age of 25 the artist brilliantly made his debut with his Diploma project. Those were etching technique illustrations to the novel by O. Tolstoi *Petro I* (1977). Petro's epoch in S. Yakutovych works is a stagnation gradually turning into the chaos, a marsh which becomes an impetuous and ruthless stream destroying everything on its way. The process is uncontrolled. It is worth noting that S. Yakutovych quite actively uses the image of Petro's epoch as a *ship*, the image which was traditionally used as early as since Pushkin's times. Yakutovych uses it both as a symbol and an illustration to one or another episode, but he always gives it a rather gloomy if not terrifying perception. In two years after *Petro I* the artist created etchings to Pushkin's poem *Poltava* (1979). It is *Poltava* which has become the first artist's declaration of his passion to the Ukrainian Baroque. In the illustrations to *Oblomov* by I. Goncharov (1981) S. Yakutovych in a fine, elegant and ironic way stylizes his etchings alike to Russian painting and graphic arts of the middle of XIX century (late Empire – Biedermeier – early Realism). The new cycle includes *large-scale* portraits and individual scenes from the novel. The etchings to *Humiliated and Insulted* (1985) impress audience not only with their expressiveness, but their subjectivity as well. F. Dostoevskyi text in this case is just an occasion. It is no coincidence that it is S. Yakutovych's first illustrative cycle with no stylization at all (naturally except costumes, everyday details, etc.). The artist's new etchings demonstrate a tight connection to his easel series created at the same period of time, such as *Time X* (1983), *Esse Homo* (1984), *Today and always?..* (1986), *Kyivans* (1986), etc.

Keywords: Serhii Yakutovych, Ukrainian graphic arts of the 1970s–1980s, book graphic arts, etching, *devaluation of the book*.