

Інна ПРОКОПЧУК
аспірантка ЛНАМ

МИСТЕЦТВО ВАСИЛЯ ЄРМИЛОВА В КОНТЕКСТІ “РАДЯНСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ”

Анотація. У статті подано ретроспективний огляд творчої спадщини В. Єрмилова, знакової фігури українського авангарду, через призму історичних, політичних фактів, що склалися після 1917 р., коли радянські ідеологи авангардному мистецтву, зокрема футуризму, конструктивізму, доручили важливу деструктивно-конструктивну функцію. Акцентовано увагу на 1920-х — поч. 1930-х років, яким належить ключове місце в мистецькому шляху В. Єрмилова, позначеному захопленням тими перспективами, які відкривали кубофутуризм, супрематизм, конструктивізм. Унікальність творчості видатного новатора полягає в органічному поєднанні соціального експерименту пореволюційної доби з художніми експериментами авангардного мистецтва. Відзначено, що саме художній авангард, просякнутий ідеями футуристичного утопізму, став реальним фундаментом для офіційного радянського мистецтва до 1932 р.

Ключові слова: супрематизм, конструктивізм, естетична революція, художній авангард.

Наростаючий інтерес до творчості Василя Єрмилова виразно окреслився переважно в останні кілька років, коли знову, але тепер вже розкуто, заговорили про яскравий та самобутній художній доробок митця. Ім'я художника сьогодні згадується майже в кожній монографії чи статті, що стосується мистецтва українського модернізму. Загальний портрет В. Єрмилова в вітчизняному мистецтвознавстві почав складатися завдяки низці публікацій провідних фахівців — Д. Горбачов, Л. Соколюк, О. Лагутенко, Т. Павлова. Однак творчість “останнього із могикан” радянського авангарду вимагає подальших всебічних досліджень. У цьому контексті введення в науковий культурно-художній обіг будь-яких різнобічних сторінок творчості видатного художника є неопіненним внеском у загальну скарбницю сучасного мистецтвознавства.

Мета дослідження — розкрити специфіку художньої мови,

авангардних тенденцій творчості В. Єрмилова в контексті “радянського культурного експерименту”.

На хвилі приходу до влади більшовиків контроль над мистецтвом захопили пролеткультівці. Зміна режимів увела в гру цілком нову розстановку чинників. “Свіжоспечена” влада комуні відразу ж підняла питання: чи може пролетаріат створити своє мистецтво? Відповідь, звичайно була позитивною, але категорично заперечувалася придатність традиційних видів і форм художньої творчості для вираження нового змісту революційної епохи, вважалося, що на зміну старому повинно прийти абсолютно нове мистецтво у ще не бачених до того видах і формах. Революція несла із собою думку, що настає нова епоха, прийшов час будувати нове життя, а відповідно — і нове мистецтво [1]. Для створення власної “священної” історії та її іконографії, “месє” мистецтва комуні майже без змін запозичували модель християнства: божественна трійця — триумвірат — К. Маркс, Ф. Енгельс, В. Ленін; вірні апостоли — соратники вождів; праведники, святі мученики — герої революції; чудотворці — герої труда.

Революція перемогла, потрібні були плакати, агітпоїзди, театри, оформлення масових мітингів у принципово новій, а не запозиченій з минулого стилістиці. Щоби справді стати новою, комуністична культура мала набути виразно інших структурних рис. Тому не дивним є те, що саме перші пореволюційні роки вважаються безпрецедентним триумфом авангарду.

Мистецтво нової влади формувалося швидко і строкато. Різноманітність гвардія у питаннях формування нової культури просувалася холерично, наосліп, захожуючи туманну концепцію пролетарської культури. На той час новоспечена влада ще не до кінця усвідомлювала саму себе, своє призначення, свою форму. Така підліткова незрілість на початках проявлялася як лояльність до будь-яких форм мистецтва. На перших порах перевагу отримала та частина художнього світу, яка сприймала себе як “антисистемна” — “будетлянська”.

У пореволюційній Україні рух “будетлян” увійшов у нову фазу. Затверджуючи “рівняння на комунізм”, як “майбутнє всього людства”, він закликав під свої прапори всіх, хто міг на-

дихатися ідеєю: майбутнє завтра — єдина наша мета, у свідомості тих, кому революція підвела ризик під минулим і в житті, і в мистецтві. Питання про мистецтво майбутнього перейшло з рівня теоретичного обговорення на рівень практичного завдання. Усі причетні до цього руху були переконані: нова епоха нове життя — нове мистецтво — усе спочатку. Очевидним тут стає відчуття повного неминучого розриву з минулим і повний нігілізм у ставленні до художнього спадку. Абсолютними протилежностями розуміли “старе” і “нове”, минуле і майбутнє, світ сприймався розсіченням навпіл. Отож, мабуть, не випадково видавництво “Грунт”, з яким активно співпрацював М. Семенко, видрукувало невеличкий памфлет Віктора Обюртена “Мистецтво вмирає”, його переклав з німецької театральний режисер Лесь Курбас [2, 61]. Загалом, гасло про смерть мистецтва (в класичному розумінні) стане надалі пріоритетною темою руху.

Утвердження “нового” мистецтва відіграло істотну роль у “лівому” мистецтві й до революції, але якщо при зародженні футуризм становив, за висловом Д. Бурлюка, “бунт нового проти старого” [3], то за умов революції ідеологи “мистецтва комуни” проголошували новий етап “здорового і продуманого” футуристичного світогляду.

Таку орієнтацію почали практично активно здійснювати головні футуристи — Д. Бурлюк, В. Єрмилов, А. Петрицький, В. Татлін, К. Малевич, М. Семенко, М. Йогансен та багато інших. Митці налагоджували реорганізацію системи художнього життя, музейної справи, художньої промисловості, оформлення свят. Так, у співдружності з іншими течіями новаторського мистецтва кубофутуризм був проголошений “дітищем” революції в загальнодержавному масштабі, і мав відповідати вимогам, що висувала революційна дійсність [4, 159].

Для авангардистів було важливим, щоб саме їхнє покоління виробило ясне розуміння того, чим є нова пролетарська культура. Інакше існувала небезпека, що відповідних рішень, які могли б забезпечити появу нової культури, так і не буде прийнято, і курс, заради якого відбувалася революція, надалі гальмуватиметься.

Виникають питання — яким було мистецтво? Що створювали авангардисти в роки революції? За допомогою яких засобів і форм

вирішували вони завдання залучення мас до художньої культури?

Творчим методом було безпредметництво. Його живою ілюстрацією на той час були супрематичні полотна К. Малевича та інших представників, які працювали в цьому напрямку, новий пролетарський посуд (супрематична порцеляна), рельєфи та контррельєфи В. Татліна, В. Єрмилова. Абстрактна форма в окремих випадках представлена суто технологічно і була єдиним об'єктом творчості. Безпредметність у мистецтві була в перші роки революції тим художнім методом, за допомогою якого переважно виконували проголошений футуристами “Декрет про демократизацію мистецтв” (майданний живопис). Відповідно до цього “Декрету” — авангардне мистецтво вийшло тоді на вулицю і заповнило стіни Києва, Одеси, Харкова й інших міст України.

Такий вихід художньої лабораторії в революційний побут підкреслив особливу відірваність “лівого” мистецтва від життя, від масового глядача. На це вказують перші грандіозні за розмахом оформлення міст до революційних святкування, сцени мітингів і театрів, рясно прикрашені барвистими декораціями будівлі під час нових революційних свят, майдани, сквери, агітаційні щити перед фабриками, заводами, політичні брошури, які здебільшого стилістично схилилися до нового художнього напрямку — конструктивізму.

На перших порах, як бачимо, перевага була на боці митців-авангардистів, яких завдяки опозиційності щодо “старого” мистецтва прийняли більшовики за “своїх”. Однак таке авангардне панування в мистецтві перших післяреволюційних років було досить швидко нівельовано, адже більшовицька революційність з її ідеологічною кустарщиною насправді не мала нічого спільного з революційним інакомисленням авангардистів. В. Поліщук у часописі “Авангард” зухвало проголошував: “В грязі під нігтем мого мізинця міститься більше філософії, ніж у всіх лєнінів ... разом узятих” [5]. Зараз уже достеменно відомо, як політика лєнінізму-сталінізму формувала радянське мистецтво, як піддавала анафемі художні твори та “відстрілювала” тих, хто наважувався залишатися творчою особистістю. Соцреалістичне мистецтво, згідно з ідеологічним завданням,

повинно стати творцем нової утопії, і завдяки його “ін’екціям” у масову свідомість вводився фантом радісного та героїчного радянського життя.

Фахівець з історії авангарду В. Ракітін, відзначаючи “водорозділ” в житті України 1932 р., коли радянські вельможі віддали перевагу собі подібним — сіреньким і бездарним — та видали зловісну постанову “Про перебудову літературно-художніх організацій” пише: — “В другій половині тридцятих років в діяльності В. Єрмилова настала перерва, так само як і в творчості А. Петрицького і В. Меллера, як і в багатьох, багатьох їх колег ... І художники — якщо вони бажали вижити — повинні були потурати новим смакам” [6, 193]. В. Єрмилов не зміг і не хотів, його творчий шлях був досить далеким від політики й кар’єрних зусиль, тому “останній з могікан” радянського авангарду протягом багатьох років вів напіварештантське існування [7].

Але повернемося до 1920-х — початку 1930-х років і розглянемо агітаційне мистецтво В. Єрмилова, в якому вповні розвинулися ідеї конструктивізму з використанням простих геометричних форм і кольорів.

Творча зрілість художника збігалася в часі з революційними подіями, що змінили життєву і творчу позицію, 1920-м рокам належить ключове місце в мистецькому шляху художника, позначеному причетністю до мистецтва національно-народної зображальної стихії та захоплення новими перспективами, які відкривали кубофутуризм і конструктивізм. Нові соціальні замовлення майстер сприймав як реальну можливість працювати в просторі життя, до чого прагнули футуристи.

З грудня 1918 р. В. Єрмилов працює в об’єднанні Комітету мистецтв харківської Губнаросвіти і бере участь в оформленні міста до свята 1 травня 1919 р. Художник прикрасив центральний майдан Харкова та будівлі суміжних з ним вулиць щитами, велетенськими трафаретними портретами, арками, вивісками з гаслами. Просторові, живописні й конструктивні проблеми йому доводилося вирішувати за допомогою мінімальних засобів, розвиваючи досвід кубізму, супрематизму. Того самого року на першій пролетарській виставці В. Єрмилов

експонувався як супрематист. Від початку 1920 р. він працює в художньому відділі УкрОСТА, створюючи плакати, агітки, величезні монументальні панно. Відомо, що в цей час митець зближується з бойчукістами та виконує розписи в Центральному гарнізонному червоноармійському клубі, які, на жаль, втрачені. Уявлення про ці розписи ми складаємо за ескізами та світлинами інтер’єрів клубу й занотованих спогадів майстра, що збереглися в архіві. В. Єрмилов зазначав, що “прагнув надати розписам національної своєрідності, для чого трактував фігури у дусі старого українського живопису і гравюри” [8].

Художник працював і в іншому жанрі агітаційного мистецтва, де поряд з живописними композиціями необхідним було функціонально-конструктивне вирішення. Таким агітоб’єктом став потяг “Червона Україна”, розписи якого вирізняються особливою національною своєрідністю та декоративною виразністю. Перед художником постало завдання подолати структури стін, стійки і розкоси товарних вагонів, створити виразний образ, який би добре сприймався і на близькій, і на дальній відстані, і в спокої, і в русі потягу, надаючи звичайній утилітарній формі естетичного змісту. Як згадував сам художник, він розписав чотири вагони агітпотяга. Збереглися дві світлини, на яких зображено “Червону Україну”, та п’ять ескізів розписів цього потяга в соковитих тонах, близьких до розписів українських хат, скринь і писанок [9]. Звернемо увагу на те, що В. Єрмилов працює в різних жанрових напрямках — декоративному, живописному, графічному, формуючи в собі задатки дизайнера — вивчити все, але зробити свою, ні на що не схожу річ, експериментальну і матеріально нову. Звідси його власний шлях, власна формула, які залишилися з ним до кінця життя, — коли це нове знайшло втілення в абсолютно невідомих до того часу техниках і матеріалах: “...смуга малярсько-конструктивної роботи звела Єрмилова віч-на-віч з конкретними речами і матеріалами: вагоном, диктом, клубом, парканом, прапором, сценою, автомобілем, змістом вулиці і т. д. і т. ін. Більш того, життя дало йому чіткі завдання: з мінімальними засобами здобути максимум сили, яскравості й доцільності, а значить і впливу ... є червона й жовта фарба й більше нічого, значить роби, вибирай найдоцільніші сполучення й плями, і —

вражай”, — писав В. Поліщук [10, 15-16].

У перше пореволюційне десятиліття інтенсивно розвивалася сфера міського дизайну (архітектура малих форм), яка була пов'язана з оформленням свят і різних масових дійств, з продажем агітаційної-періодичної літератури. Це насамперед були переносні святкові установки, естради, кіоски та ін. Поряд з тимчасовими агітустановками з'являлися соціальні замовлення і на стаціонарні трибуни-тумби з висловами за планом монументальної пропаганди.

Найбільший інтерес викликає агітаційно-рекламна установка-трибуна до ювілейної виставки десятиліття Жовтневої революції, виконана за проектом В. Єрмилова в Харкові 1927 р. — характерний зразок синтетичного супрематично-конструктивістського об'єкта. В. Єрмилов поєднав дві творчі концепції: перша — концепція супрематизму — проста за композицією об'ємно-просторова побудова (прямокутні елементи) з лаконічним за формою супрематичним орнаментом; друга — концепція конструктивізму — використання ґратчастої конструкції з переважанням прямого кута (захисна огорожа трибунного майданчика). В ескізі агітустановки трибунний майданчик є смисловим центром композиції у вигляді червоного куба. Майстрові блискуче вдалося створити характерний для тієї епохи неповторний стилістичний вигляд агітаційно-дизайнерського пам'ятника міського середовища.

Агітаційні завдання не заважали творам художника існувати у вигляді самостійних арт-об'єктів з використанням широкої палітри матеріалів — метал, скло, тканина, деревина. Такими є двобічний рельєф “Спілка робітників ...”, “Червоній Армії” (поч. 1920-х рр.) та серія “меморіальних дощок” — “Горки”, “21 січня 1924”, “Композиція з меморіальних дощок”, “Маркс. Ленін.” (1924 р.) — класичні твори мистецтва конструктивізму.

У двобічному рельєфі “Спілка робітників ...”, “Червоній Армії” В. Єрмилов використовує лише шрифт і лінії (горизонтальні й діагональні), два основні кольори — синій і червоний; різновеликий шрифт без підсікань набуває яскраво виражених стильових рис епохи. Підкресленим лаконізмом відзначені меморіальні дошки “Горки”, “21 січня 1924”, букви і цифри перетворилися на витончені етюди абстрактно-геометричної ком-

бінаторики. Лапідарна конструктивістська композиція “Горки. 21.1.1924” на аукціоні Sotheby's 1989 р. була представлена ціною у 120 000 фунтів стерлінгів! [11].

Творча концепція конструктивізму виражена і в меморіальному панно-рельєфі з чотирьох композицій, присвяченому пам'яті Леніна. З точки зору візуальної комунікації панно вирішено бездоганно — виділено головне, приглушено другорядне. У верхньому лівому куті — “Горки”, у нижньому правому — “Москва”, врівноважують їх два інші квадрати з цитатами. У частині “Горки” на диск накладено форму прямого кута, від якого відривається квадрат і повисає в чорному просторі, що викликає асоціації з відходом від земного життя. Композиція в нижній частині, де виблискує металом слово “Москва”, складається з різних прямокутних форм, замкнутих і розімкнутих, завершених і недоговорених. Дерев'яні й металеві деталі в композиції прикручені шурупами, форма кріплень і ритм їхнього розташування мають художню цінність [12, 43].

Продуманість вибору величин шурупів особливо є очевидною в найлаконічнішому із “соціально-політичних” текстовому об'єкті В. Єрмилова “Маркс. Ленін”. Єдиним орнаментальним мотивом на тлі металевих пластин, виразно звучать шурупи у заголовних літерах “М” і “Л”. Композицію можна розглядати як протоконцептуальну, що переводить зображувані літери в зоровий образ, або як поезомалярство М. Семенка, де тексти з виразними шрифтами самі ставали певними зображеннями.

Аналогічними принципами керувався художник при виконанні іншого соцзамовлення — серії проектів цигаркових коробок, продемонструвавши цим впровадження ортодоксальних принципів мистецтва конструктивізму в повсякденне життя. Дизайн цигаркових пачок “Ленін”, “Ілліч”, “Серп і молот”, “СССР”, “Кооперативні” (1920-ті рр.) були в стильовій єдності зі святковим оформленням міст з використанням “священного імені” та символів революційної емблематики країни Рад — серпа і молота. У кращих традиціях Баухаузу та ВХУТЕМАСу В. Єрмилов опрацьовує лаконічні, з вираженим центричним характером площинні композиції, використовує мінімум найпростіших геометричних елементів, оригіналь-

но komponує радянську символіку. Як і у виборі форм, майстер обмежує палітру, обираючи два, максимум три основні кольори. В ескізі коробки цигарок “ТУТ” (Табактрест України) з чітким геометричним порядком літери вписані в середину кола — червоного диска — найактивнішого художнього елемента. Чорна літера “У”, як римська цифра V, є домінантою і визначає центр композиції, що врівноважена з обох боків масивними прописними літерами “Г” білого кольору.

Дизайн іншої цигаркової коробки “Ленін” — блискучий зразок лаконічного стилю. Гротескним шрифтом слово “Ленін” вписано у видовжений прямокутник, розділений діагональною лінією на червоний і чорний кольори, що йде від лівого нижнього кута у правий верхній. Літери при цьому також змінюють колір — червоні на чорному тлі й навпаки — чорні на червоному. Такий художній прийом “виворотки”, коли кольори рішуче перекидаються то вліво, то вправо, використовувався ще в давніх іконах. Текст “Ленін” вивершується чорним кругом з червоним обідком і двома літерами “КК” в центрі. Під прямокутником художник горизонталлю вкладає дві паралельні прямі, що надає композиції додаткової рівноваги. При всій чіткій обмеженості художніх засобів майстрові вдається надати виразності та гостроти композиції, про що свідчить виконаний наприкінці 1920-х — початок 1930-х рр. ескіз марки (логотип) Української Радянської Енциклопедії.

За основу композиції логотипу художник обирає земну кулю, верхня частина якої накрита напівсферичним лезом серпа. Руків’я молота накладене горизонталлю на екватор земної кулі, а його верхівка нагадує супрематичну абстрактну фігуру. К. Малевич трактував супрематичні композиції як модель космосу. В. Єрмилов майстерно об’єднує ідеї К. Малевича, ввівши в верхню частину композиції астральний символ — зірку з радянською утопією світового панування. Аббревіатуру “УРЕ” художник виконав спеціально спроектованим шрифтом у середині земної кулі, в якості модульної сітки використано меридіани. Для того, щоб літера “Е” самотньо не повисла у південній частині кулі, її злито з літерою “Р” у поздовжню графему — футуристичний компактообраз. Зображення логотипу “УРЕ”

представлено лаконічною місткою формою, що свідчить про наявність тонкого художнього смаку і гострого відчуття епохи. У 1930-ті роки майстер продовжував експериментальні пошуки над розробкою власного, “єрмиловського” шрифту, які отримали подальший розвиток у книжковій графіці.

Василю Єрмилову довелося пережити тягар репресій 1933-1938 років, фізичне і моральне знищення друзів, колег. Випробування зробили його замкнутим, обережним, та, незважаючи на цькування партійних верхівок, він був одним з тих небагатьох митців, які залишалися вірними своїм художнім концепціям. З початку 1960-х рр. митець знову влився в художній процес, створюючи абстрактні монументальні композиції, в яких знаходили продовження ідеї авангарду, а водночас те повернення до 1920-х рр., яке стало прикметою доби “відлиги”. Підсумовуючи попередній художній досвід, митець створив лаконічні, монументальні форми, які, однак, залишилися невітленими — проект пам’ятника “Монумент ленінської доби” (фарбована сріблянкою супрематична етажерка із серпом і молотом на верхівці) та проект пам’ятника Велемиру Хлебнікову — “Голові земної кулі”. Постаментом у другому проекті виступає супрематичний червоний куб, який вивершується кулею — творчим згустком поета. Змістом тут виступають не об’ємні геометричні форми, а відчуття цілісності та просторовості, сили тяжіння і невагомості, статичності і динаміки, руху задля звільнення від оков обр’ю.

Отже, аналіз творчої спадщини В. Єрмилова 1920-х — початку 1930-х рр. у контексті “радянського культурного експерименту” наочно демонструє, які саме метаморфози відбулися з авангардним мистецтвом. Унаслідок заангажування його радянськими ідеологами сформовані в надрах модерністської культури художні концепції футуризму, супрематизму, конструктивізму монополюно використовували в агітаційно-пропагандистській сфері. “Ліве” мистецтво, прихильником якого був Василь Єрмилов, отримало за радянської влади на певний час статус мало не офіційний. Радянські ідеологи доручили важливу деструктивно-конструктивну функцію авангардному мистецтву, зокрема футуризму, супрематизму, конструк-

тивізму. Таким чином український авангард перетворився на плацдарм для формування соціалістичного стилю. Соціально-утопічний характер художнього авангарду 1920-х рр. трансформувався у політично зангажований тип радянського мистецтва, але від 1932 р. всі авангардні пошуки було тавровано радянською ідеологією як формалізм.

1. Дуже схожі радикальні процеси спостерігалися під час Великої французької революції: створення нової календарної системи, з новим рахунком часу та новими святами; агресивне ставлення до предметного середовища “старого світу”, нищення його символіки (пам’ятників монархії та католицьких клерикальних комплексів), а також негайною її заміною новими пам’ятниками і символами. Жовтнева революція, також почала використовувати мистецтво для створення власних символів. 2. Ільницький О. Український футуризм (1914-1930). — Львів: Літопис, 2003. — 456 с. 3. Бурлюк Д. Пошечина общественному вкусу. Альманах в захисту нового искусства. — М., 1912. — С. 65. 4. Прокопчук І. Художньо-стилістичні особливості “виробничого мистецтва” та його концептуальні витoki // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В.Я. — Х.: ХДАДМ, 2011. — (Мистецтвознавство: № 7). — С. 158-161. 5. Валеріан Поліщук — український поет, прозаїк, літературний критик. 1925 р. заснував у Харкові групу українських конструктивістів “Авангард”. 1931 р. видав монографію про В. Єрмилова, яка була високо оцінена сучасниками та самим художником, однак через арешт Поліщука наприкінці 1934 р. книга була заборонена, збереглося кілька примірників. 1937 р. розстріляний на Соловках у віці 40 років. 6. Rakitin Vassilij. Wassilij Ermilov: Die Einfachheit des Neuen // Osteuropäische Avantgarde aus der Sammlung des Museum Bochum und privaten Sammlungen. — Museum Bochum 27.11.1988 — 15.01.1989. — Р. 193-205. 7. “Друзі Єрмилова пригадували, що керівництво харківської Спілки художників відмовилося надати залу для громадянської панахиди по ньому. Мовляв, людина, яку виключили зі Спілки за космополітизм, хоча потому й знову прийняли, не варта таких почесей. Погребальна машина з труною постояла біля будинку Спілки й вирушила на цвинтар. По дорозі на неї наїхав трамвай. З автобуса з труною потекла червона фарба” (цит. за: Горбачов Д. Мої зустрічі з генієм дизайну // ARTUKRAINE. — 2011. — № 3 (22). — С. 118-125. 8. ЦДАМЛіМ. — Ф. 337. — Оп.1. — Сп. 120. — Ар.11. 9. Чотири акварелі зберігаються в Національному художньому музеї України, одна — в приватній збірці К. Григорішина. 10. Поліщук В. Василь Єрмилов. — Х.: Рух, 1931. — С. 15-16. 11. Поява робіт художника на західних виставках з 1970-х років викликала певний резонанс серед мистецтвознавців і колекціонерів. Од-

ними з перших про художню й матеріальну цінність робіт художника почали говорити відомі західноєвропейські хрестоматійні колекціонери російського авангарду 1920-1930-х років Георгій Костакі та Лев Нуссберг. Також відомо, що для своїх колекцій роботи В. Єрмилова придбали родини письменника К. Симонова, маршала К. Жукова, з провідних знавців мистецтва авангарду, російський арт-критик Н. Харджієв. Нині ціни за контррельєфи В. Єрмилова коливаються від 100 до 300 американських доларів. 12. Український модернізм 1910-1930 / Альбом. — Хмельницький: Галерея, 2006. — 288 с.

Annotation

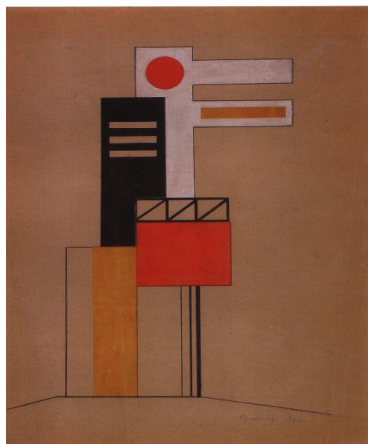
Inna Prokopchuk. Vasyl' Yermilov art in the context of “Soviet cultural experiment”. The study presents retrospective creative heritage overview of Vasiliy Ermilov, one of the most significant figures in Ukrainian avant-garde through the prism of historical and political events occurred after 1917. The attention was focused on 1920th — beginning of 1930th, during the “peak” time of the artist’s creative path meaning the passion of those prospects which have opened cubofuturism, suprematism, constructivism. The unique feature of Ermilov’s works consists in organic combination of social experiment of post — revolutionary epoch with the experiments of avant-garde arts. It is underlined that in particular art avant-garde impregnated by the ideas of futuristic utopia has become a real foundation for official soviet art until 1932.

Key words: suprematism, constructivism, esthetic revolution, art avangarde.

Аннотация

Инна Прокопчук. Искусства Васыля Ермилова в контексте “Советского культурного эксперимента”. В статье представлен ретроспективный обзор творческого наследия В. Ермилова, весомой фигуры украинского авангарда, сквозь призму исторических и политических событий после 1917 г. Акцентируется внимание на 1920-х — нач. 1930-х годов, занимающих ключевое место в творческом пути художника, обозначенное увлечением теми перспективами, которые открывали кубофутуризм, супрематизм, конструктивизм. Уникальность творчества В. Ермилова состоит в органическом соединении социального эксперимента послереволюционного времени с художественными экспериментами авангардного искусства. Отмечено, что именно художественный авангард, пропитанный идеями футуристического утопизма, стал реальным фундаментом для официального советского искусства до 1932 г.

Ключевые слова: супрематизм, конструктивизм, эстетическая революция, художественный авангард.



Агітаційно-рекламна установка –
трибуна для виставки. П., гуаш,
граф. олів. 44x32. 1927 р., Харків.



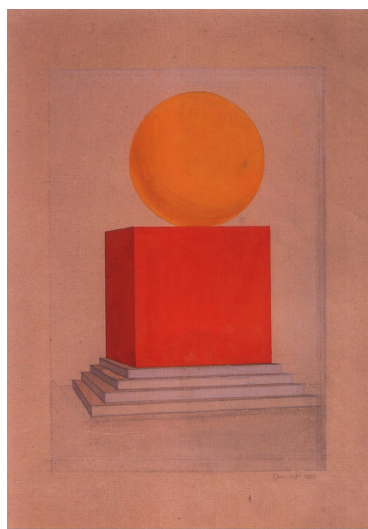
Розворот обкладинки часопису
“Мистецькі матеріали авангарду”
№ 2. 32x24. 1929 р., Харків.



Фрагмент ескізу обкладинки книги
“Будинок”. НХМУ. П. гуаш, туш.
39,7x29,8, 1929 р., Київ.



Ескіз марки (логотип) Української
Радянської Енциклопедії.
П., туш. 27,9x19,9. НХМУ,
кін. 1920-х-поч. 1930-х рр., Київ.



Проект пам'ятника “Голові земної
кулі” В. Хлебнікову. П., гуаш, граф.
олів. 43x32. 1965 р., Москва.