

ВАСИЛЬ ЄРМІЛОВ

Від харківського «Бавгаузу» до Київського художнього інституту

Лихоліття Першої світової війни і революції Василь Єрмілов прийняв як істинний футурист. З січня 1920 року пише плакати у майстерні ПівденРОСТА, декорує вулиці Харкова, розписує агітоїзд «Червона Україна», надихаючись народним мистецтвом. Вершиною монументальних експериментів мистця став стінопис Центрального гарнізонного червоноармійського клубу. Сучасники назвали цей період у художньо-му житті першої української столиці — «єрміловським».

На цей період припадає і початок педагогічної діяльності Єрмілова, пов'язаний з приїздом у травні 1920 року до Харкова Бернарда Кратка, котрий згадував наступне. «У Харкові я спочатку працював у Наросвіті, потім запросили мене працювати до Наркомосу головою ІЗО на Україні. У б. Харківському художньому училищі організував виробничо-навчальну школу, крім того влаштував виставку, сконцентрувавши біля неї художників Харкова... Водночас почав викладати у виробничих майстернях <...> знайшов доречним перебудувати психологію мистців шляхом залучення <...> в майстернях з виробництва плакатів <...> Здається мені, що 1920 року мене відправили до Ленінграда і Москви для отримання матеріалів з мистецтва <...>» [1]. У 1922 р. Бернарда Кратка призначили директором Харківського художнього технікуму, де він працював до 1925 р.

З 15 вересня 1920 року Єрмілов — майстер-керівник малярського цеху Державної художньо-виробничої майстерні. Навесні 1921 року (з 22 березня по 21 квітня) він отримує відрядження до Москви. Мотивована суто професійними інтересами поїздка Єрмілова, що охоплює календарний місяць, містить безліч різноманітних подій московського художнього життя, що засвідчують, передусім, переможний рух конструктивізму. Це час дискусії про конструкцію і композицію в Інституті художньої культури, створення «Робочої групи конструктивістів» (18 березня), а також підготовки другої виставки ОБМОХУ. Відвідуючи майстерні ВХУТЕМАСу (О. Родченка, В. Кандинського, Л. Попової, В. Татліна) Єрмілов стає свідком народження нового стилю, отримавши щеплення конструктивізму. У присвяченій мистцеві статті («Авангард», 1929, № 3) Б. Кратко, підсумовуючи результати своєї реформаційної діяльності у галузі художньої освіти Харкова, писав: «школу типу Бавгауза було організовано разом із Василем Єрміловим».

У 1920-і соціальна заангажованість «червоного професора» Василя Єрмілова міцніє. Часопис «Червоний шлях» постійно висвітлює його діяльність, задуми й успіхи. «У Харкові заснований ЛЕФ. Тут об'єднуються майстри лівого мистецтва, які працюють на Україні. Це доволі велике коло мистців, і є дуже цікаві сили, щоб створити свою організацію. Сюди входять Г. Цапок, О. Хвостов, М. Міщенко, Б. Кісирев [правильно: Косарев], В. Єрмілов, Бондаренко та ін.». Тоді ж, у 1923 році часопис повідомляє: «Художник Єрмілов створив низку нових картин, де використав, крім полотна й фарб, ще й інші матеріали, такі як дерево, бляха, мідь, дріт та ін. Привертають увагу картини “Аероплан”, “Жінка”, “Вікно ввечері” та ін. Він готується восени зробити виставку» [2].

У 1927 році закупівельна комісія Наркомосвіти придбала його роботи з виставки АРМУ «для фонду майбутньої галереї українського радянського мистецтва». Наприкінці червня цього ж року «професор Єрмілов» виступає в Києві з доповіддю на пленумі центрального бюро АРМУ. Його ім'я бачимо на сторінках журналу серед мистців, що одержали «матеріали з Істпарту та музеїв революції Києва й Харкова» для створення робіт до ювілейної виставки «10 років Жовтня» (разом із В. Седяром, М. Бойчуком, В. Касіяном, І. Падалою, С. Прохоровим, Б. Кратком та ін.) [3]. Як відомо з каталогу Всеукраїнської виставки АРМУ: крім 5 шрифтових дощок, присвячених Леніну, Єрмілов виставив 2 рекламних щита («Червоний кондитер» і «Читайте книжки В. Полищука»), 6 експериментальних композицій, 1 натюрморт та 4 пейзажі (усього 19).

У 1920–1930-і педагогічний колектив Харківського художнього технікуму поповнюється такими мистцями, як Микола Бурачек, Іван Падалка, Олександр Хвостенко-Хвостов, Анатолій Петрицький, Борис Косарев. Створюються майстерні: станкового (Михайло Шаронов), монументального (Лев Крамаренко) і театрального (Хвостенко-Хвостов) живопису. З 1922 року Єрмілов веде майстерню графіки (із 1925 — разом із Падалкою). Однак художні амбіції Єрмілова виходять далеко за межі графічної сфери, адже він затребуваний як художник широкого діапазону, що сприяє високій самооцінці. Позитивний настрій, навіть трохи хвацький, домінує в його фотопортретах даного періоду.

На знімках, зроблених на межі 1920–1930-х, художник завжди у костюмі і з краваткою, демонструє свій новий соціальний статус, нерідко в товаристві колег. На одному — з О. Хвостенком-Хвостовим. Конструктивістський антураж графічної майстерні красномовно свідчить про стильову приналежність. Робочі інструменти: лист картону (жартівливий оммаж Малевичу?), ножиці тощо, — слугують у буквальному сенсі опорою для двох художників-конструктивістів. Квітучі обличчя, що сяють усмішками, виказують повноту буття, схильність до жарту, оригінального жесту, на зразок тих, що ми бачимо в «професійних» авторепрезентаціях європейських мистців цієї пори, передовсім у світлинах Бавгауза. З подібними фото Єрмілов був добре обізнаний завдяки Якову Руденському, що привозив бавгаузівські видання [4].

Ще відчутніший гумор на знімку, зробленому під час виїзної виставки до військової частини, розташованої в лісі. Тандем Єрмілова й Хвостенка-Хвостова доповнює Падалка з його артистичною зовнішністю: «високий, підстрижений під спудея, надзвичайно веселої вдачі, товариський і добрий» (як його описує В. Куліш) [5]. Його комічний хист підсилює лукаве переглядання, таку собі «естафету» гумору. Товариство вмістилося на відпочинку тут же на траві. Троє художників ніби утворюють своєрідний жартівливий ребус, де відчувається відгомін дадаїстського поводження з класикою (себто ще не перервані зв'язки з Бавгаузом). У руках Єрмілова — дві боксерські груші. Утім, цей спортивний снаряд не так агітує за здоровий спосіб життя, як ілюструє (укупі з іншими атрибутами імпровізованої мізансцени) парубочі загули, як у повчальному жанрі на тему «грівів і чеснот». Карти віялом у руках Падалки, хвацько розтягнута Хвостовим гармоніка, двозначні, у дусі Гаргантюа, натяжки Єрмілова (такими ж конотаціями нерідко наділяються й інші предмети, наприклад, ножиці на знімку із Хвостовим) — прозора мова символів характеризує присутніх як таких собі гультаїв, що марнують життя в безжурних розвагах. Мистці несвідомо кидають виклик долі. Пікова масть на картах Падалки діткливо-містично пророкує про страждання, що випадуть на його долю згодом. У 1937 році його заарештували і розстріляли як «ворога народу». Пізніше, наприкінці 1940-х, тягар виroku «безродним космополітам» розділив із творчою елітою і Єрмілов. «Грішників», яких вони так безтурботно зіграли в «живій картині», піддали суровому остракізму відповідно до законів радянської моралі.

Постійно театралізуючи своє буття, власне театру Єрмілов присвятив не так вже й багато творів. Можна згадати постановку п'єси «Газ» (за Г. Кайзером, режисер А. Уразова, 1923) в театрі Пролеткульту, де художник виступає в ролі «конструктора», і про це повідомляється в афіші. Тож, ймовірно, саме ця подія започаткувала період свідомого конструктивізму. У своїх дослідженнях театрального авангарду Харкова В. Чечик зауважує, що то був один із перших проявів театрального конструктивізму, де Єрмілов запровадив «дворунду дерев'яну установку, що впродовж спектаклю трансформувалася за допомогою рухомих щитів» [6]. На думку О. Парніса щеплення театрального конструктивізму в творчості Єрмілова відбулося під час його відрядження до Москви 1921 р. [7]

У цей час весь творчий реєстр Єрмілова розгортається найбільш повноцінно: від малих форм графіки до вирішення архітектурного середовища. У свої художні експерименти він активно вводить фотографію, що досягла саме тоді найвищих щаблів мистецької ієрархії. Це низка книг з його участю, виданих харківським «Рухом» або ЛіМ ДВОУ: «Токарство по дереву», «Поїзди підуть на Париж» Гро Вакара, «Ні п'яді, ні п'яді, ні п'яді» М. Шеремета, «Чорнозем» О. Демчука, «Береги дванадцять вод» А. Мар'ямова тощо. У них Єрмілов успішно використовує виражальні можливості фотографії (наприклад, монтаж) і кіноприйоми, зокрема кашетування, де він знаходить несподіваний супрематичний ресурс (як у книзі Вакара). Цікаве в книжковій графіці Єрмілова саме те, як ідеї супрематизму і неопластицизму, що відіграють тут ключову роль, перекладаються на мову світлопису.

Доля української книги як найважливішого елементу культури, осучаснення її візуального вигляду в цей час буквально знаходиться в його руках. У 1928 році Єрмілов одержує винятково почесне замов-

лення на оформлення українського відділення радянського павільйону на «Міжнародній виставці друку» в Кельні. Для експозиції він підготував динамічні установки, великоформатні заводські стінгазети-«складні» (В. Поліщук): «Генератор» (1927) і «Канатка» (1928), побудовані на використанні фотографії. Але головним експонатом стала серія із 20 альбомів «Україне» у форматі 60 × 50 см, що нагадували старовинні кодекси, з обтягнутими плахтою дерев'яними обкладинками (для кожного тому — свій малюнок плахти: «реп'яшки», «рачки», «зірочки», «жоржинки», «вишеньки»). Водночас у тому «плахтовому блюзі» відчутні синкоповані ритми П. Мондріана й Т. ван Дусбурга. На останній сторінці кожного альбому, оформлено в конструктивістсько-супрематичному ключі, — у тому ж стилі виконаний і підпис майстра.

Із цього проекту мистця відомі альбоми: «Робселькор України», «Аграрна революція», «Споживча і кустарно-промислова кооперація», «Колективізація», «Преса і популяризація гасел комуністичної партії», «Українська книжкова палата», «Вогнища соціалістичного сільського господарства», «Сільськогосподарська кооперація», «Курорти і будинки відпочинку». Деякі з них присвячені кіно, зокрема, ВУФКУ (Всеукраїнське фото-кіно управління) і театру: «Березолу» Л. Курбаса та Державному драматичному театрові ім. І. Франка (Київ). В останньому також всі ілюстративні матеріали немовби нанизані на одну нитку, і майже на кожному розвороті постає золоте, інколи червоне кружальце, яке сприймається як сонечко, що прикрашає цей театральний всесвіт.

До 1920-х — першої половини 1930-х належить корпус так званих «експериментальних композицій» Єрмілова. Доля багатьох із них невідома, здебільшого збереглися лише їх чорно-білі фотозображення. Ці роботи демонструють надзвичайно елегантні вирішення на перетині кубізму й конструктивізму.

Ось кілька робіт художника, де трансформації зазнала сама структура жанротворення. Це насамперед «Портрет Почтенного» (1923). За спогадами Олександра Андрієвського, «Олексій Почтенний був доброзичливий здоровань, зростом десь як Маяковський. Повільний у рухах і мові, він був сповнений внутрішніх веселощів і любив усе смішне» [8]. Притаманні оригіналові риси передаються Єрміловим не прямо, а за законами конструктивістської гармонії. У профільному портреті Почтенного — широка дуга брови, мигдалеподібний розріз ока, ямочка на підборідді, — ці міметичні акценти, розставлені в колажному портреті, компенсуються умовною лінією носа, жорсткішою, ніж в оригінала. Портретний колаж Єрмілова виявляє неабияку скульптурну майстерність, особливо віртуозну в ліпленні підборіддя, окресленого «серповидною лінією» (кубістичний код Малевича). Тут проступає складчата форма на зразок віяла, — з її допомогою передана особливість топографії обличчя. Рельєф інтенсивно обробленої жерсті в цьому місці утворює Z-подібну фігуру з двох трикутників, повернених один до одного гострими кутами. Таким чином єрміловська геометрія трансформує початковий образ добродушного велетня у «сонцеликого» героя, ніби спираючись на лаконічну формулу, закладену в образі, що став символом Бавгауза (автор знаку, створеного у 1922 р. — О. Шлеммер).

Серед натюрмортів особливо цікавий «Тарілка, ніж, сірники» (1921). Це — гранично аскетичний зразок жанру. Ми бачимо підкреслене дисонансом фактур зіткнення умовного, фрагментованого зображення й об'єктів, що отримали у дадаїстській практиці назву «готових предметів» (ready made). Рельєфний півмісяць тарілки являє собою сегмент кола, вирізаний із фанери. Її поверхня справляє враження скульптурного ліплення. І це не дивно — художник використав матеріал, яким оперує скульптура — гіпс. Пухка текстура хліба також передана в предметній композиції за допомогою шматочка фанери, — на контрасті поданого в натуральному вигляді.

У ті часи фанера була для мистця буквально «хлібом насущним», але й пізніше залишалася улюбленим матеріалом. Фанерний «хліб» є основним акцентом колажу, де все побудоване на взаємодії контрастних фактур. Дерев'яна основа фанери становить для мистця неабиякий інтерес, насамперед, — напрямок волокон, що по-різному проявляють себе в всіх шарах; але вабить і різноманіття застосування цього матеріалу — від меблів до кузово-вантажівки, кабіни літака чи каюти судна. Це те, що у світлі конструктивізму було особливо цінним.

Пошуки інтертекстуальних зв'язків цього твору Єрмілова приводять до практики кубістів. Можливо, магія фактури «солом'яної цитати» в «Натюрморті із плетеним стільцем» (1912) Пікассо дала поштовх злету творчої думки, що привів зрештою до цієї, ще кубістсько-дадаїстської у своєму профілі, але вже конструктивістської за суттю, — роботи.

Що ж до інших об'єктів цього натюрморту, то, на перший погляд, — ніж тут не більше, аніж ніж, а сірники — просто сірники, — себто бачимо своєрідний аналог мистецтва фактографії. Водночас, ніж має своє «обличчя». Виокремлені предмети, що наче випали в осад — як минуле, що віддається, переходячи на «паралельну орбіту», — існують як спогад. Такому трактуванню сприяє неумисна алюзія на слова Олександра

Блока, що стали крилатими: «пылінка дальних стран». Блоківська конотація прояснює, дезавує мотив вабливої далечини, мандрівок, що неволимо присутні у цій роботі. Але, напевно, найбільш видимим їх втіленням є суто «кишенькова» річ — сірнікова коробка закордонної марки «Vulkan». У художньому експерименті Єрмілова сірники — конструктивний «шедевр у мініатюрі». Він використовує марку з вишуканим дизайном, акцентуючи увагу на останньому. Подальший досвід роботи мистця в царині прикладної графіки варто порівняти із цими зразками, що явно унаочнюють його власні переваги. Єрмілов зазвичай будує свої лаконічні композиції на двох схемах: «зигзаг» і «шахівниця». Надихає його і гра з аббревіатурами.

Це був час впровадження конструктивізму в українське мистецтво. Побіжно зазначимо, що саме чуттєва самодостатність матерії стимулювала конструктивізм на ранньому етапі його розвитку, попри аскетизм стилю. У цьому полягав специфічний характер «повернення» матерії в художній твір. Чи визначалася ця образна гра лише утилітарними особливостями реальної ситуації? У той час, коли з побуту зникали цукор, білий хліб, не кажучи вже про парфуми й мило, — багато речей сприймалися інакше, і предмет набував нової цінності.

Єрмілову належить і серія композицій на тему «Гітари» (1919, 1923, 1924). Мотив музичних інструментів — одна з найдавніших «гілок» натюрмортного жанру. Його витoki простежуються в італійському мистецтві. Ймовірно, саме унікальний культурний шлейф цієї теми надихнув Пікассо на його парадоксальну ревізію. Єрмілов, вочевидь, успадкував цю тенденцію від кубістів, Пікассо й Брака. Цікаво, що в єрміловських роботах простежуємо введення «інфраструктур» (О. Раппапорт) з його конструктивістських «сніданків» — це квазі-тарілки. У композиціях з гітарою вони окреслюються і набувають циркульних форм обертання. Скажімо, круглий отвір гітари, навіть якщо вона розкладається на структурні елементи, як-от у композиціях Пікассо: гриф, верхня й нижня дека, обичайка. Циркулярна форма, що ми її спостерігаємо в цих та інших роботах Єрмілова, набуває окресленості як один із найяскравіших інноваційних елементів авангардного словника архітектурної композиції того часу — «симетрія обертання».

Гітара присутня і в низці «віконних» композицій Єрмілова, що також становлять своєрідний натюрморт: тарілка, пляшка й гітара на тлі вікна. Це передусім рельєфні композиції, як «Вікно. Russia». Попри конструктивістську редукцію мотиву, тут одразу впізнається вікно єрміловської мансарди з його характерною напівциркульною конфігурацією. Тяжіючи до вертикального формату, мистець вивів за рамки крайні секції півкола. Проте легко відновити картину, зіставивши з реальним вікном. Квадрат, на якому тісниться купка предметів — це, безумовно, стіл. У композиціях Єрмілова цей хід знайшов додаткове обґрунтування в конструктивному рішенні домашнього інтер'єра. Такий «перевернутий» стіл із натюрмортом (фрукти й тарілка з рибою) бачимо у розписі на стіні єрміловської мансарди, ліворуч від вікна.

Усі ці реалії набули символічних трансформацій в «експериментальних композиціях» Єрмілова. Ось низка побутових предметів, типових для кубізму, — гітара, пляшка, тарілка й чарка (принаймні, посудина). Тут присутній ще й дух ритуального дійства, що з ним, як ми знаємо, пов'язане народження цього художнього напрямку. Але все ж таки в натюрмортах кубістів відчувається пересиченість, втома від розмаїття світу речей. Натомість архаїчний шар, піднятий Єрміловим та його колом, у їх прилученні до нової художньої парадигми, ніби відкриває світ з чистого аркуша, — набагато глибше, ґрунтовніше. Пробудження архаїчної свідомості тут досягається через апелюючі до власної (а не запозиченої) архаїчної традиції. Єрмілов викладає на тарілку шмат фанери. І це не просто метафора «гіркого хліба» змін. На зорі тієї епохи, що символізує лімінарний перехід, оживає мова ритуалів, мова священнодійства, що передбачає особливе маркування поведінки. У цих композиціях Єрмілова вчувається відгомін старовинних ритуалів, що збереглися в українських обрядах родового циклу. Адже ритуальне зречення їжі в обряді «поїдання неїстівного» («їсть солому, запиває смолою» — про молоду на весіллі [9]) — це особлива ознака побуту, що означає ритуальний перехід до іншого часу.

Такими ж якостями наділені й інші особливі матеріали в конструктивістських творах Єрмілова — наприклад, загадкова «присипка», що з'являється в авторській сигнатурі твору, у переліку використаних матеріалів. У ній також відчуваються ритуальні «крихти». Відштовхуючись від кубістів і дада, з їх маніфестацією архаїки, Єрмілов наче вихоплює їх з найдавнішого українського дійства, де крихти вважалися «їжею померлих», це — «своєрідний залишок, решта, або межа, грань, виражена кодом харчу» [10].

І нарешті, група «місячних краєвидів» Єрмілова. Пейзажна тема (також відсилає до ритуального топоусу) в цих роботах моделюється передусім на лексичному рівні: «Місяць випливає», «Місяць зійшов» тощо. Поява нічного світила у них майже завжди супроводжується гучним абстрактним акордом. Це «гратка»,

за Р. Краус, універсальний символ мистецтва ХХ ст., споріднена тут з інтегративним кодом конструктивізму. Піддається вона й верифікації реаліями побуту мистця. На нічне небо він дивився крізь своє масивне вікно на горіщі. Саме його конфігурації впізнаються в композиціях, що нагадують про такий незмінний об'єкт спостережень, як місяць і надвечірне сонце (вікно виходило на захід).

Політичні зміни 1930-х торкнулися і Єрмілова. 1933 року він змушений був написати заяву про звільнення з Харківського художнього інституту «за власним бажанням» і шукати інших шляхів реалізації творчих сил. Попри всі загрозові знаки уваги до його художнього експерименту, затаврованого як «формалізм», протягом 1934–1935 рр. мистець працює над масштабним проектом оформлення інтер'єрів першого в СРСР Палацу піонерів і жовтенят (Харків), вочевидь орієнтуючись на досвід Бавгауза. У колористичному рішенні інтер'єрів домінували декоративні тканини, низку малярських робіт виконав власноручно. Феноменальне колірне аранжування Єрмілова постає в добірці ескізів, які були репрезентовані в рамках виставково-видавничого проекту «Василь Єрмілов. 1894–1968» московської галереї «Проун» під кураторством Марини Лошак (Київ, 2011; Москва, 2012).

Після від'їзду уряду до Києва весь величезний архітектурний комплекс, що займав ВУЦВК у Харкові, віддали для створення першого в країні Палацу піонерів. Соціокультурні перетворення середини 1930-х мали свої особливості. Передусім помітний відхід від авангардних позицій попереднього періоду. Зниження статусу Харкова простежується і в архітектурній політиці. У низці ідеологічних реформ в Україні перетворення урядового будинку на «місце дозвілля» для піонерів та жовтенят було занепадом цінностей високої культури. Палац колишнього Дворянського зібрання, де раніше виставлялися твори професійного мистецтва, невпізнанно змінився. Відтепер це така собі фабрика виховання «свідомих будівничих комунізму». Цю споруду, що порівняно менше постраждала в роки війни, так і не відновили уповні. Може, це теж згідно з планом демонтажу харківського авангарду в українській історії ХХ ст., як і проекту «українізації» в цілому.

В офіційній пресі повідомлення про перебудову гігантського урядового комплексу в Харкові супроводжувалося барабаним боєм триумфальних реляцій стосовно невсипущої турботи уряду про радянських дітей — «єдиного привілейованого класу в СРСР». Суть руйнівної акції ховається за списком «переданих дітям» кімнат величезного палацу (називають їх 232), томів унікальної бібліотеки (близько 50 тисяч книг), перерахуванням сучасних лабораторій, майстерень, музичних класів, захопленими описами екзотичного зимового саду й кімнати казок, лялькового театру й клубу юних полярників. Додамо, що тут працювала власна дитяча електростанція, друкарня і навіть своя дитяча пожежна команда.

Відповідно до генерального задуму, все виробниче майбутнє «будівничих комунізму» розподілялося за трьома напрямками відповідно до трьох основних обширів Палацу. У лівому крилі, крім адміністрації, розташовувалися творчі гуртки: театральний, музичний, образотворчий фотографічний (облаштуванням останнього займався товариш Єрмілова Косарев). Окрасою центрального корпусу був зимовий сад (автор проекту — архітектор Б. Приймак) із пальмами, акваріумом і фонтаном, над яким височів скляний купол. Другий поверх було віддано юним технікам — авіамоделістам, залізничникам. У правому крилі розміщалися юні натуралісти [5]. Невідомо, чи брав участь Єрмілов у проектуванні так званого «спецодягу», але відповідно до «виробничої» специфіки, розробили кольорове маркування «для роботи в гуртках видавалися халати різних кольорів — за «спеціальністю» (авіамоделістам — блакитні, натуралістам — зелені, залізничникам — сині і т. д.) і підганялися за розміром» [11].

Переказуючи (зі слів Єрмілова) історію цієї реконструкції, З. Фогель робить основний акцент на гідному подиву подоланні матеріальних труднощів. Єрмілов виявляє дива винахідливості: виготовляє пігмент для цинкового білила з металу друкарських шрифтів; власноруч здійснює альфрейні роботи тощо. Оскільки проект був всесоюзного масштабу, багато матеріалів добувалися безпосередньо в Москві (наприклад, таким джерелом стало будівництво першої черги метрополітену). Там само, в столиці СРСР, за ескізами Єрмілова на Цюлковській фабриці виготовлялися декоративні тканини, які (судячи з проектних аркушів) мали домінувати у колористичному рішенні інтер'єрів. Художнику дорікали: «перетворив Палац на ярмарок!» [12]. Фогель особливо виділяв кілька інтер'єрів, оформлених Єрміловим. Це, насамперед, лабораторія іграшки з вбудованими шафами (для приладів та іграшок), в якій критик відзначив вдале поєднання ігрового та виробничого принципів. У докладному описі постає лабораторія залізничного транспорту, що складалася із двох кімнат. Перша — з макетом залізничного мосту, телеграфним апаратом, стендом із деталями й верстатами;

друга (подоба вагону з фотопейзажами у «вікнах», розділених справжніми «вагонними» фіранками) — з макетом паротяга [13]. Крім пріоритетів виробничого мистецтва, що їх Єрмілов сповідував ще з 1920-х, тут являються закони видовищності й театралізації, якими він чудово володів, перетворюючи Палац піонерів «на ярмарок», як колись агітаційний вагон на «весільну скриню».

У кінокадрах хроніки, знятих у 1930-х, — простір харківського Палацу піонерів всуціль начинений технікою малого й великого формату. Всюди рух: «алеями» екзотичного зимового саду їздять на дво- і триколісних велосипедах піонери й жовтенята; малі рученята жваво полірують модель автомобіля. Сильне враження справляє лабораторія трамвайного тресту, де піонер-вагоновод за тренажерним стендом (що імітує керування трамваем) «рухається» вулицями міста. Кінопроектор створює ілюзію руху трамвая. На інших кадрах, майже в дусі кінострічок Дзиги Вертова, діяльні піонери невимушено справляються зі складною технікою.

Коли читаєш опис цього проекту в нарисі Фогеля, впадає в око, що стильова характеристика єрміловського витвору начебто відсунута на маргінесі. Труднощі поєднання конструктивістських ідей із контекстом класицистичного архітектурного середовища Палацу існували. Але не полшає думка, що радянський мистецтвознавець зумисне згладжує їх, акцентуючи на вдалому вирішенні побутових складнощів винахідливим художником. Тоді як абсолютно очевидно, що цей проект засвідчив зіткнення концепцій конструктивізму, а також неопластицизму (в цьому руслі так само продовжував мислити Єрмілов аж до кінця 1960-х), із помпезними запитами «нового ампіру», що народжувався в 1930-і.

У цьому перекоує зіставлення ескізів та світлин Єрмілова, вочевидь зроблених за його участі, — з ескізами Олександра Линецького і знімками з газет і журналів того часу, або в кадрах згаданої кінохроніки. Додамо, що така уречевлено-відчутна присутність техногенного простору, прихочення до неї (у першій групі знімків) — дуже нагадують бавгаузівський контекст, середовище його майстерень, відоме з тогочасних видань. Табурети, в яких можна регулювати висоту сидіння, «трубчасті» меблі, ідеї «обтічної» форми, колір в архітектурі — це, безсумнівно, теми Бавгауза й групи De Stijl. У той час, коли ця славетна інституція фактично припинила своє існування, її загальні концепції і різноманітні ідеї продовжували бурхливо розвиватися й поширюватися в усьому світі. І, як ми бачимо, вони вигадаливо проростали навіть у контексті прогресуючої «сталінської готики» радянських обшпирів.

Добірка світлин зі ЦДАМЛМУ свідчить про широке коло робіт, здійснених Єрміловим. На деяких він присутній сам — демонструє втілені задуми. Ось мистець — в інтер'єрі читальні, стоїть, спираючись на заокруглену бібліотечну стійку. Її форма гармонійно з кріслами, які видніються на фото одного з холів. Зазначимо, що незвичайна напівциліндрична форма цих крісел відповідає загальній тенденції «округлення кутів» в інтер'єрі Палацу піонерів. Згідно з офіційною версією адміністрації, це мало знизити дитячий травматизм. Але тут вгадуються й інші мотивації. Адже, вочевидь, витоки художньо-пластичних архітектурних пошуків 1920-х, — це експерименти із просторовими конфігураціями архітектурних об'єктів. Такі ідеї надихали Єрмілова і протягом наступного десятиліття. Але не виключено, що до подібного архітектурного вирішення спонукали й інші причини. Скажімо, вже згадані тут тенденції підміни аспекту «сили» аспектом слабким, інфантильним. Може, саме завдяки цьому Єрмілов отримав необмежену свободу і в колірному вирішенні інтер'єрів, про казковість яких багато говорили.

Концепція обтічності-заокругленості своєрідно відлунує у фотопортреті Єрмілова в інтер'єрі Палацу піонерів. Незвичний знімок виділяється експресією авангардного рішення. У центрі — мистець у відблиску хромованої фари, — разом із фотографом, що натискає спусковий затворний тросик. Простір кімнати (попереду й позаду них), вочевидь, — виробнича лабораторія одного із транспортних «трестів». Півсфера фари, що охоплює ширше, ніж людське око, навколишній простір, створює експресивний ефект лінійної перспективи. Цей знімок дуже нагадує низку світлин в одній з Bauhausbücher бібліотеки Єрмілова. З тією різницею, що в знімках Георга Мухи використані опуклі дзеркала (вони відбивають частину столу й деталі інтер'єру, що потрапили у кут охоплення). Вигадливі фотографічні прийоми обох знімків засвідчують тяг до технічних нововведень, але з іншого боку — й інтерес до перспективи, представленій незвичайним чином. Не виключено, що Єрмілова та інших учасників цієї зйомки надихала серія світлин із згаданого альбому фотографії Бавгауза, укладеного Ласло Мохой-Надем.

Декоративне вирішення Васиєм Єрміловим інтер'єрів Харківського палацу піонерів не збереглося. Утім ескізи оформлення, створені художником, а також низка світлин з його архіву дозволяють певною

мірою реконструювати цю видатну пам'ятку. Ескізи ж Єрмілова, — напевно, останній масштабний український проект цього напрямку. Ідеологічна ситуація в Харкові ставала щодамі загрозовою. Влітку 1937 року було заарештовано і розстріляно директора Палацу піонерів Юрія Дашевського, під керівництвом якого працював Єрмілов.

Проект оформлення Палацу піонерів став останнім рубежем в Харкові, який залишив Єрмілов, покладаючи всі свої надії на Київ. Крім того, набутий досвід давав можливість рекомендувати себе як архітектора, уникаючи гострої ідеологічної боротьби, що точилася в галузі образотворчого мистецтва. У цей час він співпрацює з київським видавництвом «Мистецтво», працює над проектами оформлення Дома оборони ім. Фрунзе, Українського павільйону для Всесоюзної сільськогосподарчої виставки (разом в А. Петрицьким), Державного театрального музею. Влітку 1941 року ректор Ілля Штільман запросив Єрмілова до Київського державного художнього інституту. Красномовним коментарем на ці події є текст довідки від 4 липня 1941 року: «Художник т. Ермілов В. Д. дійсно запрошений на роботу до Київського державного художнього інституту <...>, але у зв'язку з воєнним положенням до роботи не приступив» [14]. Так драматично закінчується 20-річний період, протягом якого художник, піднявшись на вищий щабель творчості, змушений був припинити творчий експеримент, проте не полишав спроби передати естафету наступній генерації мистців. На жаль єрміловську сторінку так і не було відкрито в історичному художньому закладі України, де залишили свій спадок Федір і Василь Кричевські, Георгій Нарбут, Казимир Малевич і Володимир Татлін... Утім, здається, що в цьому запрошенні проглядає справжня зацікавленість у мистцеві, який мав сказати своє слово в стінах Київської Академії.

1. Кратко Б.М. Спогади. Рукопис // Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України (ЦДАМЛМУ), ф. 330, оп. 1, од. зб. 1, арк. 19.
2. Хроніка // Червоний шлях. — 1927. — № 7/8. — С. 230–232.
3. Всеукраїнська виставка АРМУ: Каталог. — Х., 1927. — С. 13.
4. Серед них і книжка Л. Мохой-Надя: Malerei. Photographie. Film (1925), що була в архіві В. Д. Єрмілова. Знавець архіву Д. Горбачов пояснює їхнє походження поїздками до Німеччини Якова Руденського, що займався питаннями поліграфії й привозив такі цінні для мистців видання.
5. Куліш В. Слово про будинок «Слово». — Торонто, 1966. — С. 31.
6. Чечик В.В. Театрально-декораційне искусство Харькова (Авангардные искания 1910–1920-х гг.): Дис. ... канд. мистецтвознав. — Х., 2006. — Арк. 126.
7. Парніс О. К истории украинского конструктивизма: Прелиминарии к теме «Василий Ермилов и Валериан Полищук» // Василий Дмитриевич Ермилов. 1894–1968: Материалы к творческой биографии: статьи, письма, дневники, воспоминания, каталог произведений / Сост. А.Е. Парніс. — М., 2012. — С. 33.
8. Андриевский А.Н. Мои ночные беседы с Хлебниковым // Дружба народов. — 1985. — № 12. — С. 229.
9. Маерчик М. Ритуал і тіло. — К., 2011. — С. 120, 126.
10. Там само. — С. 125.
11. Гельфандбейн Я. Река воспоминаний. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.belousenko.com/books/memoirs/gelfandbeyn_1.htm.
12. Фогель З. Василий Ермилов. — М., 1975. — С. 35.
13. Там само. — С. 36.
14. Довідка з Київського державного художнього інституту (04.07.1941) // ЦДАМЛМУ, ф. 337, оп. 1, од. зб. 168, арк. 30.

Анотація. У статті простежується 20-річчя творчого шляху Василя Єрмілова: від заснування разом із Бернардом Кратком живописної майстерні Заводу Художньої індустрії на базі Харківського художнього училища — до зарахування до професорського складу Київського художнього інституту.

Ключові слова: Василь Єрмілов, конструктивізм, Харківські державні художньо-виробничі майстерні, Бавгауз, De Stijl, мистецтво українського авангарду.

Summary. The article runs about 20 years of artist's way by Vasyl Yermilov: from foundation with Bernard Kratko the Painting Department at the State Factory of Artistic Industry on the base of Kharkiv Art School for the engagement to the professors staff of Kiev Art Institute.

Keywords: Vasyl Yermilov, constructivism, Bauhaus, De Stijl, the art of Ukrainian avanguard.