

Павлова Т.В.

канд. мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії і історії мистецтв

Харківської державної академії
дизайну і мистецтв

ВАСИЛЬ ЄРМИЛОВ: П'ЄРО КОНСТРУКТИВІСТСЬКОЇ СЦЕНИ

Анотація. Стаття є результатом досліджень фотопортретів В.Єрмилова, що зберігаються в державних та приватних архівах. Вивчаючи особливості фотозйомки, ми можемо вивести, що перед нами своєрідний «творчий проект» В.Єрмилова. В кожному з них є децю від автопортрета. Ці документи багато що прояснюють в творчості художника.

Ключові слова: В.Єрмилов, Харків, искусство авангарда, фотография, конструктивизм.

Аннотация. Павлова Т. В. Василий Ермилов: Пьерро конструктивистской сцены. Статья представляет результаты исследования фотопортретов В.Ермилова, хранящихся в государственных и частных архивах. Изучая особенности фотосъемки, мы можем заключить, что перед нами своеобразный «творческий проект» В.Ермилова. В каждом из них есть что-то от автопортрета. Эти документы многое проясняют в творчестве художника.

Ключевые слова: В.Ермилов, Харьков, искусство авангарда, фотография, конструктивизм.

Annotation. Pavlova T.V. Vasil Yermilov: Pierrot of a constructivist scene. Article represents results of research of photoportraits of V.Yermilov stored in the state and private archives. Studying features of product of shooting, preparation, we can conclude that before us a certain similarity of "the creative project" by V.Yermilov. In each of them there is something from a self-portrait. These photos clear up much in creativity of the artist.

Key words: V.Yermilov, Kharkiv, avant-garde art, photography, constructivism

Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень. Василю Єрмилову присвячена низка наукових праць провідних вітчизняних і закордонних мистецтвознавців (З.Фогель, Б.Лобановський, Д.Горбачов, А.Наков, М.Мудрак, Л.Соколюк, О.Лагутенко та ін.), однак, його творчість вимагає подальших досліджень. Єрмилов багато років віддав викладанню в Харківському державному художньо-промисловому інституті. Тут же, на межі 1950-60-х років, склався його знаковий образ - суворий майстер з бездоганною конструктивістською репутацією. Утім, опрацювання фотоархіву Єрмилова відкрило зовсім інші грані образу художника. Дане дослідження велось в рамках проекту «Василь Єрмилов», ініційованого галереєю «Проун», у тісному співробітництві з такими знаваними фахівцями, як Д.Горбачов та О.Парніс.

Мета дослідження полягає в розкритті і уточненні фактів життя та творчості В. Єрмилова за допомогою аналізу фотоматеріалів з його архівів.

Результати дослідження. Уже перше знайомство з єрмиловським архівом дає несподіваний результат. Замість конструктивіста, «що задає залізний тон» красі, зі світлин дивиться ніжний П'єро, відкидаючи сформований образ, вимагаючи пояснень. Безліч знімків, що знаходяться в різних зібраннях, наполегливо засвідчують незнайомого Єрмилова з незмінним бантом на шії та широким, «як Чорне море», беретом. Можливо, той берет – «лише на вечір», спеціально для фотосесії, – але вперте увінчування ним голови майбутнього конструктивіста на знімках демонструє щось таке, що має відношення до персони. Як проникливо помітив З. Фогель, який спостерігав його в реальному житті: «Не лише кожна річ, зроблена його руками, а майже кожен предмет, яким він вважав за можливе користуватися, несли на собі виразну печать його індивідуальності – ледь вловимі риси його художнього й психологічного почерку, його філософії життя й мистецтва»¹.

Не можна скидати з рахунку універсальне прилучення до професії, з її беретом, бантом і палітрою — аксесуарами, надзвичайно привабливими для сина кравця (смак до вбрання), який іще зовсім недавно носив «короткий латаний кожух, штани із синьої китайки» і круглу шапку «морквинкою». Однак комбінація берета й банта, разом з особливим виразом обличчя, красномовно вказують на присутність театральної міфологеми, на закохану маску П'єро, змушуючи шукати індивідуальну історію. Вона приводить до Є.Агафонова та Е. Штейнберга – двох небайдужих до театру художників, які створили головні центри притягання в харківському художньому середовищі цього часу. Через їхні майстерні пройшов Єрмилов.

Такою була студія О. Грота (учень А. Матіса) та Е. Штейнберга (учився у В. Серова й К. Коровіна в Москві та Ш. Холлоші в Мюнхені), де в 1910–1911-му, а потім у 1913-му з'являється Єрмилов. Цю грань єрмиловського буття ілюструє серія фотознімків, зроблених у студії Штейнберга 1911 р. Крім самого метра, одягненого в знамениту оксамитову куртку, на фото – Єрмилов та О. Борисов. Уважно розглянувши знімки з майстерні, ми виявимо й ключовий образ П'єро. Він позначився й на одному з тих панно, що вкривають поверхні майстерні, включно з підлогою. Співпри-

Надійшла до редакції 31.10.2011

сутність знакового персонажа – лише доказ всюдисущості візуального коду, притаманного добі, утім вона розкриває суттєву спорідненість. Власне це був час становлення художника. Набуття професійного статусу майстра декоративного живопису, згідно статуту художньо-ремісничої школи, яку він закінчив 1909 р. в званні підмайстра, вимагало трирічної практики в даній галузі мистецтва. Єрмилову (єдиному з випуску) вдалося реалізувати це завдання лише в 1914 р.

Іншою притягальною фігурою для художньої молоді Харкова був Агафонов. Він створив у своїй студії унікальне середовище (1907-1911), репрезентантом якого стала група «Блакитна лілея». Учнів приваблював «дух студії», – у спогадах, листах вони говорять про «часи «Блакитної лілеї». Оживав і Єрмилов, згадуючи далекі роки, коли вони «перебували серед «Блакитних лілей» і «Будяків», <...> у милому оточенні чарівних подруг (маю на увазі Лідочку Геник та сузір'я Синякових)². Д. Гордєєв характеризує єрмиловську манеру цих років як «кроки Родена – однією лінією робити фігуру»³. «Будяк» – спадкову студію Агафопова, який уже захопився імпресіоністами та їхніми послідовниками, відвідували в основному ті ж самі учні. Скажімо, про Марію Синякову Гордєєв уточнює, що вона писала в студії всього двічі. Про Єрмилова повідомляє, що того самого пам'ятного 1913 р. він готував там за начерками К. Жукова, автора архітектурного проекту Харківського художнього училища (нині Академія) в стилі українського модерну, ескізи в натуральному розмірі майолікових панно для фасаду.

Водночас зі студією з ініціативи Агафопова було створено кабаре «Блакитне око» (1909-1911). Відзначимо обов'язкову для театрів малої сцени, до яких належав і останній, апеляцію до персонажів комедії дель арте. Учні Агафопова розповідають про костюмовані портрети («Портрет Зої в костюмі П'єро»)», про панно з персонажами італійської комедії в кабаре «Блакитне око». Студійці брали активну участь у богемному бутті театру, сестри Синякови (Зінаїда, Ксенія та Надія) були учасницями його концертної програми. Того ж таки 1910 р. тут відбулися надзвичайно важливі для місцевого художнього процесу публічні лекції про К. Моне та О. Родена, а ще С. Городецький прочитав лекцію «Апостоли сну і смерті»⁵. Лекція про імпресіонізм запам'яталася Єрмилову, стала вирішальною й у творчому орієнтуванні для всього агафонівського гуртка.

7 березня 1964 р. Єрмилов пише Елі Поліщук на звороті фотознімка 1927 р. : «Зображений тут плакат «Читайте книжки Валер'яна Поліщука» не існує», Але мені саме його приємно послати тобі <...>, тому що на ньому зображене моє перше кохання – Л.П.Т. (1913 р.)»⁶. Підкреслюючи дистанцію в просторі й часі (вік) у підписі: «Привіт Москві! В. Єрмилов (дідусь Вася)», – художник тим самим знаходить дозвіл на особливий жест любові, доброти й ніжності, що відкриває сердечну таємницю. Він диліться любов'ю, що живе в його серці, з донькою свого друга, нездоланою смертю батька пам'ятного 1937 р. Правду сказати, Єрмилов робить це напередодні свята, яке в радянські часи форсовано звеличувало таємничу місію жінок, запускаючи, мовою Бахтіна, особливий «карнавальний час». «Я думаю, що ця жінка вже не жива, але я згадую її щодня», – пише художник у цьому унікальному посланні 1964 р.

Таким чином, великий цикл різномірних фотографій, що центруються довкола багатого на події 1913 р., багатогранно розкриває інтенсивне творче становлення художника, залученість до різних кіл художнього життя Харкова й Москви. Але особливо пам'ятний для нього 1913 р. зустріччю з Лідією Павлівною Третьяковою, чиє ім'я приховується за аббревіатурою «Л.П.Т.». У живописному «Портреті дружини», представлено-му на сторінках альбому «7+3» (1918), Володимир Бобрицький уподібнює її Коломбіні, ніби натякаючи на вічний сюжет, який він втілює у життя, повівши з собою в еміграцію першу дружину Єрмилова, Лідію Третьякову. Усі троє героїв цього любовного трикутника: Єрмилов, Бобрицький і Третьякова – учасники карнавалу як стану душі в тому значенні, яке надавав Бахтін вислову «карнавальна фігура». Єрмилов обрав для себе маску П'єро, що характеризує, насамперед, його натуру, далеку від всякого насильства.

Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х рр. Василь Єрмилов – один із провідних педагогів Художнього інституту. Від 1922 р. він веде майстерню графіки (з 1925 – разом із І. Падалкою). Однак художні амбіції Єрмилова виходять далеко за межі графічної сфери – він затребуваний як художник широкого діапазону, що сприяє високій самооцінці. Позитивна налаштованість домінує в його фотопортретах згаданого періоду. На одному з них Єрмилов – з О. Хвостенком-Хвостовим. Конструктивістський антураж красномовно засвідчує стильову приналежність. Робочі інструменти: аркуш картону (жартівливий оммаж Малевичу?), ножиці та ін. – слугують у буквальному значенні опорою двом художникам. Квітнучі на обличчях посмішки вказують на повноту буття, готовність до жарту, оригінального жесту.

Ще більшою дозою гумору позначений знімок, зроблений під час виїзної виставки до військової частини, розташованої просто в лісі (місце, де був зроблений знімок, визначив Д.О. Горбачов). Тандем Єрмилова й Хвостова доповнює присутність Падалки, з його артистичною зовнішністю: «високий, підстрижений під спудея, надзвичайно веселої вдачі, товариський і добрий»⁷. Три художники задають своєрідний жартівливий ребус, у якому відчуваються відгомони дадаїстського поведження з класикою, за яким стоять іще не перервані зв'язки з Баухаузом. У руках Єрмилова – дві боксерські груші. Утім цей спортивний снаряд не стільки агітує за здоровий спосіб життя, скільки ілюструє, поряд з іншими атрибутами, в цій імпровізованій мізансцені «пороки», як у якомусь повчальному полотні. Карти, віялом розкриті в руках у Падалки, хвацько розтягнута Хвостовим гармоніка, непристойні, в душі Гаргантюа, натяки Єрмилова – самі того не помічаючи, художники кидають виклик долі. Пікова масть на картах Падалки щемливим уколом нагадує про те, що в 1937 він буде розстріляний як «ворог народу». Тягар вироку «безрідним космополітам» розділив із творчою елітою пізніше наприкінці 1940-х Єрмилов.

«Від початку нового року (1960-го – Т.П.) я ніби отримую відпущення гріхів, – пише Єрмилов своєму другові Гордєєву, – і беруся з новими силами за роботу, так що сьогодні, скажімо, в мене «чується звук пилки й стукіт молотка», як говорив один молодий мистецтвознавець <...>, коли мене «чихвостили» за космополітизм.



Скажіть, дорогий Дмитре Петровичу, чи можна мене за ці звуки зарахувати до «космополітів»?⁸

Дня першої й, треба сказати, дуже умовної реабілітації Єрмилову довелося чекати практично до наступного нового року. Про важливу дату 21 грудня 1960 р. він пише Д. Гордєєву: «Я відновлений у правах члена Спілки радянських художників і знову вступаю на казармене становище». Далі він обіцяє описати цей день «введення до храму» й повідомляє про ухвалення постанови про влаштування персональної виставки в 1961 р. Вона ж відбулася лише 1962-го.

Протягом стількох років напіварештантського існування смак патріарха конструктивізму до «матеріального підбору» знаходив запасний вихід у побутовій сфері. У цьому священнодійстві брали участь не лише молоток і пила. Візит на єрмиловське горище, описаний у «Молодому негіднику» (Е. Лимонов), наприклад, демонструє чайну церемонію, за допомогою якої колишній конструктивіст зачарував двох молодих нон-конформістів із Харкова – В. Бахчаняна й Е. Лимонова. Знімки останнього десятиліття життя Єрмилова, трохи відігрітого відлигою, показують старого художника не лише гостинним господарем, на чийому конструктивістському горищі завжди водилися «лешки мудре и вилки» (В. Хлебников). На завершення цього другого кола на світлинах 1960-х рр. Єрмилов знову наодинці з природою, етюдником і беретом, як в одному зі знімків 1913 р.

У його останні листи також входить природа, проникливо звучать у них скупі рядки про очікування весни й проводи осені. Як у листі, датованому 31 жовтня 1963 р., де він, прощаючись із осінню, з ніжністю дивиться на «стугонливі дерева, що заглядають у вікна, крони, покриті памороззю, зустрічні дуби, як

тьмаве золото. Небо блакитне, повітря бадьоре, стан «закоханості» тяжіє над усім (ознака заходу). Ну що ж! Будемо прощатися!»⁹.

Висновки. Фотографія в архіві художника має особливе призначення. Подеколи вона заміняє етюд з природи, може бути першою фіксацією творчого задуму. Не менш цікава колекція знімків, що репрезентує самого художника. Шлейф таких фотопортретів, що ініційовані ним самим, огортає особистість, і не стільки служить прямим її віддзеркаленням, скільки шаблями до розуміння. Звернувшись до функції портретного жанру, ми знайдемо в його основі репрезентацію особистості: портрет створювався з нагоди вступу до посади, весілля або поховання; зазначав приналежність до якогось кола; розкривав і стверджував *train de vie* персони. Те, що потребувало вербалізації, розміщалося в «імпрезі». Портретування безупинно змінювалося у своїх межах, не стільки втративши ритуальні функції, скільки змазавши їх. Фотографія сприяла розгалуженню й деталізації жанру. Утім, споконвічна типологія в ній повністю відображена, від «маски» до «імпрези», роль якої у фотопортреті виконує автограф. Він служить іноді єдиним ключем до вірного тлумачення зображення.

Фотографії Єрмилова багато що прояснюють у його творчості. Так, побудовані за автопортретним принципом знімки ранніх років розкривають наявність театральної міфологеми, закохану маску Пьєро, джерела якої знаходимо в добі модерну. Щеплення цих концепцій пов'язане з Є. Агафоновим та Е. Штейнбергом – художниками, які мали безпосередній вплив на Єрмилова за часів його становлення. Фотографії 1920-х – поч. 1930-х років розкривають роль і значення уроків дадаїзму у творчості художника.

Велика колекція фотографій, що знаходимо в архіві Василя Єрмилова, демонструє потребу в самоідентифікації, що мала б вилитися у великий корпус автопортретів. Позаяк ця функція відведена фотографії. Вивчаючи особливості фотозйомки, підготовки й навіть режисування її, ми доходимо висновку, що перед нами своєрідний «творчий проект» митця. Знімки, на яких постає Єрмилов, не виглядають випадковими, де модель захоплена зненацька. Кожен з них має щось від автопортрета, котрий виникає як результат тривалого процесу споглядання.

Література:

1. М. Бялясний. Цит. за: Фогель З. Василий Ермилов. – М.: Сов.художник, 1975. – С. 7.
2. Лист В.Д. Єрмилова до Д.П. Гордєєва від 16.02.1960. – ЦДАМЛМУ, ф. 208. Оп.1., од. зб. 150.
3. Д. Гордєєв. Воспоминания о «Голубой лилии». – ЦДАМЛМУ, ф. 208, оп. 2, од. зб.12.
4. Лист П. Оболенцева до Д. Гордєєва від 20.03.1962. – ЦДАМЛМУ, ф. 208, оп. 2, од. зб. 160.
5. Савицкая Л. На пути обновления. – Харьков: ТО Ексклюзив, 2003. – С.425-426.
6. Лист В. Єрмилова до Е. Поліщук від 07.03.1964. – Архів Харківської держ. наук. бібліотеки ім. В.Г. Короленка.
7. Куліш В. Слово про будинок «Слово». – Торонто: Гомін України, 1966. – С. 31.
8. Лист В.Д. Єрмилова до Д.П. Гордєєва від 05.01.1960 р. – ЦДАМЛМУ, ф. 208, оп. 1, од. зб. 150.
9. Лист В.Д. Єрмилова до Д.П. Гордєєва від 31.10.1963 р. – ЦДАМЛМУ, ф. 208, оп. 1, од. зб. 150.