

Тетяна ПАВЛОВА

## **ВАСИЛЬ ЄРМІЛОВ У діалозі з традицією**

**Постановка проблеми.** Скидання творцями авангарду «богів» великого мистецтва з «пароплаву сучасності» приховує за ритуальним приниженням глибші відносини з класикою, де є місце і для звичайного замилювання, і для поважних студій, і для спостереження за еволюцією мистецтва. З-поміж мистців українського авангарду Василь Єрмілов привертає увагу не тільки своїм новаторством, а й з огляду на його особливі відносини з мистецькою традицією. Задля розуміння загального художнього процесу в Україні ХХ ст. то є край важлива тема.

**Зв'язок роботи із науковими програмами, планами, темами.** Дослідження виконано в рамках наукової тематики кафедри теорії і історії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв і здійснювалося згідно з держбюджетною темою «Мистецтво Слобожанщини XVIII–XX ст.».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Особливості конструктивістського мистецтва в Україні, зокрема В. Єрмілова, вивчали З. Фогель [1], Д. Горбачов [2], О. Федорук [3], О. Лагутенко [4], Л. Соколюк [5], В. Чечик [6] та ін. Утім, проблема впливу мистецтва класики на творчість В. Єрмілова майже не знайшла свого висвітлення. Єдиним винятком є стаття О. Лагутенко «Василий Ермилов и “малые голландцы”» (2005), де авторка виводить узагальнювальну паралель між деякими його творами та живописними полотнами «малих голландців» [7].

**Ціль статті** — розкрити особливості феномену образотворчого авангарду Харкова у його ставленні до мистецької спадщини. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення наступних завдань: виявити стильову своєрідність конструктивістського мистецтва В. Єрмілова; простежити зв'язок авангардних пошуків художника з мистецькою спадщиною на прикладі його сценографії до «Лісової пісні» Лесі Українки.

**Викладення основного матеріалу дослідження.** Яким було ставлення Василя Єрмілова до мистецької спадщини — поза інтертекстуальним простором тогочасного мистецтва, котрий визначав генезу його конструктивізму? Те, що його реформаторство було націлене на загальні класичні канони, унаочнює конструктивне переосмислення ним самої системи жанрів образотворчого мистецтва ще на початку

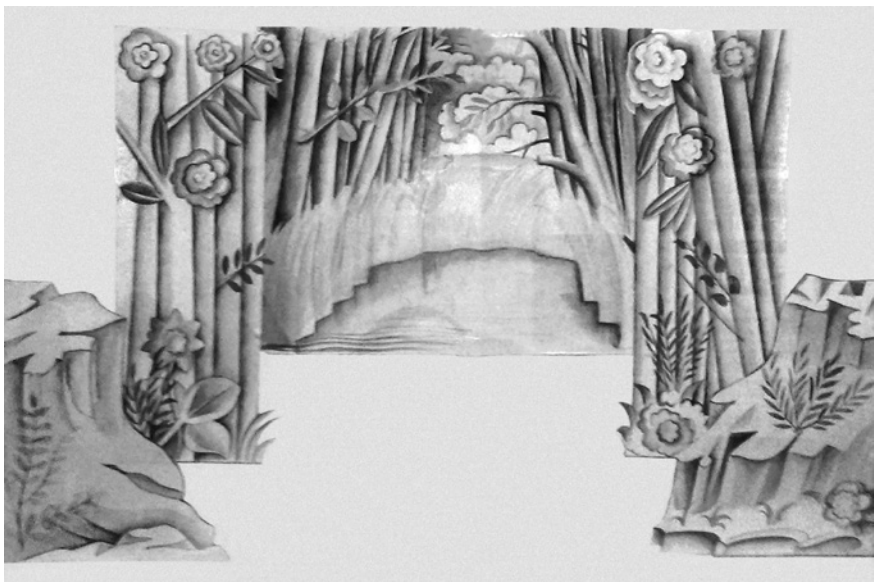
1920-х. Однак, попри це, деякі твори з класичного спадку важили для мистця аж надто багато. У його «експериментальних» творах відшукуємо очевидні ремінісценції добре відомих йому полотен українських художників (приміром, «Місячна ніч на Дніпрі» Архипа Куїнджі) або голландських майстрів XVII ст. («Натюр-морт» Ганса ван Санта, знайомий йому завдяки харківській колекції Музею образотворчих мистецтв і старожитностей).

Оскільки Єрмілов не працював у ці роки зі станковим живописом традиційного взірця, подібні алюзії начебто не очевидні. Підтвердження їх знаходимо в іншій, маловідомій царині творчості. Глибокі й плідні зв'язки з мистецькою спадщиною допомагає розкрити його сценографія. Як відомо, театральний кін не був головною ареною художніх амбіцій Єрмілова, тому творча кухня мистця тут була помітнішою. На відміну від харківських художників найближчого кола, себто Косарева і Цапка, які реалізували себе передусім у цій сфері (хоча вся «Сімка» захоплювалася театром), — театральний доробок Єрмілова не є дуже великим. Після значної перерви, що відбулася після того, як він у конструктивістському стилі оформив виставу «Газ» (1923), у 1929 р. художник оформив сценографію до «Лісової пісні» Лесі Українки.

Як же художник переключив видатний твір української драматургії на мову часу жорстких соціальних мобілізацій? Передусім зазначимо, що ця постановка в оформленні Єрмілова, вочевидь, не була реалізована. Однак маємо до розгляду матеріал низки ескізів, які зберігаються в ХХМ і ЦДАМАМУ.

Передовсім, у 1926 р. «Лісову пісню» було поставлено у Театрі Державної драми ім. І. Франка (реж. Є. Коханенко), в декораціях Матвія Драка. В. Єрмілов був добре обізнаний із його сценографією. Двома роками пізніше, оформлюючи український розділ на Міжнародній виставці друку в Кельні (укупі з іншими об'єктами), художник створює серію альбомів «Ukraine», де висвітлює кульмінаційні події Радянської України 1920-х. Декотрі з них були присвячені театральному життю, якот: «Березіль» і «Театр ім. І. Франка» [8]. Сторінки фоліанту, присвяченого Держдрамі, під шмуцтитулами засвідчують найважливіші спектаклі театру в фотографіях та відгуках преси. З-поміж них — «Вій» М. Гоголя з декораціями Анатолія Петрицького; «Сон літньої ночі» В. Шекспіра в «речовому конструктивізмі» Василя Комарденкова («колір, форма, орнаментация українські») [9, с. 10]; «Полум'ярі» А. Луначарського й «Лісова пісня» в художньому оформленні Матвія Драка. Щоправда, на відміну від інших, останню виставу подано тільки в фотографіях; жодних коментарів чи відгуків з преси на цих сторінках немає. Знаменно те, що В. Єрмілов виконує в цьому альбомі шрифтовий шмуцтитул до «Лісової пісні», можливо, вперше звертаючись до цього твору Лесі Українки.

На сьогодні відомі дві замальовки декорацій та одинадцять ескізів костюмів у виконанні В. Єрмілова до драми Л. Українки: це Мавка, Лукаш, Килина, Лев,



В. Єрмілов. Ескіз декорації до дії першої драми Л. Українки «Лісова пісня». 1929

Папір на картоні, акварель. 35 × 60 см. ХХМ

Лісовик, Русалка, Перелесник, Русалка Польова, Той, що греблю рве. Можливо, це не всі: бракує костюмів Матері Лукаша, Водяника, Куця, Потерчат, Марища (Той, що в скалі сидить); а от деяких — Килини й Польової Русалки — по два варіанти (можливо, дублікати з'явилися внаслідок авторських переробок).

Передовсім увагу привертають замальовки декорацій до дії першої (папір на картоні, акварель, 35 × 60 см, ХХМ). Єрмілов використовує мотив багатократного повтору оголених стовбурів дерев, що за настроєм і монотонним ритмом наближений до відомого татлінського ескізу декорації до опери «Життя за царя» (1913) (що його також не було втілено [10, с. 41]), де суцільна маса стовбурів створювала метафору непроникної лісової хащі. Хоча вирішення цього мотиву в обох ескізах подібне до «органоподібних» лісів Ф. Леже, чия стилістика в ті часи була досить популярною (тема дерева як конструктивного матеріалу відгукується також, наприклад, у «Пилярах» О. Богомазова тощо). У Єрмілова цей стрій дерев подекуди прикрашають аплікації поодиноких квітів та гілочок з листям, що провіщають весну. На узліссі, «повитому ніжним зеленим серпанком», дерева розступаються, відкриваючи простір неба й ледь намічене озеро «в зелених берегах, як у рутвянім вінку» (саме так подає замальовку дії першої Леся Українка). У декораціях М. Драка ця сцена з «Лісової пісні» натомість вражає натуральністю картинного, пейзажного

образу, окремі елементи якого, грубо випиляні з фанери, ніби втілюють предметно уречевлений пейзаж якогось сезанніста, розкладений на окремі структурні фрагменти — дуб, береза, очеретяні зарості. Бачимо гібридне поєднання конструктивних засад просторового рішення (які, вочевидь вже панували на сцені Держдрами) з певними акцентами пастозного постімпресіоністичного живопису.

У декорації Єрмілова перший план позначено пнями-кулісами (натяк на ті дерева, що перебувають під загрозою вирубування). Зокрема, столітній дуб, один із лейтмотивів драми: він був неначе запорукою дружби з лісом. В останній сцені драми вже є могила Лукашевого дядька Лева біля пня того самого заповідного дуба. Прикметно, що саме біля нього в дії першій Лукаш грав Мавці свої веснянки. Але згодом сокира Лукаша вже замахується то на молодий грабок, то на плакучу березу, то на вербу. Тож пні не є суто технічними елементами, біля яких групуються мізансцени. Абсолютно симетричні, вони дуже ефектні у своїй пластиці; їх композиційна побудова нагадує іконні лешадки. Себто топографічні елементи ікони, що не тільки вибудовують простір, а й визначають його якісний статус. Водночас ці пні й дерева прикрашені декоративними лубочними квітами й гілочками з листям, — подібно до грубих наклейок, а самий малюнок ще й вирізаний і наклеєний на картон, що створює багатопланову структуру, яку В. Єрмілов дуже поцінував. Вочевидь, до цих декорацій квіти прийшли з народного мистецтва — але ж вони пропущені також через лубочні театральні вистави на зразок оформлених Наталею Гончаровою, якими свого часу захоплювалися харківські мистці.

Окрім того, декорації викликають ренесансні образи «прекрасного світу», що рясніють своєрідними квітковими «гербаріями», нагадуючи про малярські взірці флорентійської школи з її «науковим» підходом, за яким стояло набуте вміння віртуозно писати ті чи інші речі, й то в значному діапазоні. Такий підхід, як не дивно, перегукується, але вже на новому рівні, з теоретичним спрямуванням авангардистів, зокрема, з принципами формальної школи, її пошуками універсальних законів мистецтва, — звичайно, трансформованих творчим почерком мистця.

Кулісна побудова єрміловської декорації начебто відповідає узвичаєним вимогам сцени, але тут ми спостерігаємо щось глибше. Перед нами — пастиш класичного сюжету уславленої «Прімавери» Боттічеллі. І то не випадково — світ героїв Лесі Українки близький до неї, тож аналогії з флорентійською алегорією цілком слушні. Єрміловські персонажі з «Лісової пісні» — міфічні постаті в прозорих шатах, — так само наче зійшли з почту Венери в картинах Боттічеллі; це ті ж таки духи природи, німфи й грації. Трансформуючи пластичні лінії Боттічеллі в такий спосіб, Єрмілов ніби накладає образи Мавки та її посестер на світові зразки, зіставляє з архетипами. Німфа полів Хлора, що тікає від Зефіра в картині Боттічеллі, Харити в ніжному танку — і природні духи лісу, вогню, води й вітру з «Лісової пісні» в ескізах Єрмілова. Під невагомими, злегка забарвленими зеленню хітонами у нього

прозирають вабливі контури тіла, і це також нагадає чарівні мотиви прозорості у «Весні». Але, на відміну від цнотливих драпірувань Боттічеллі, тут навмисно виокремлений штрих: Єрмілов старанно вимальовує всі ті анатомічні подробиці, що їх ренесансний художник дбайливо приховав у складках одягу.

Тут доречно пригадати скандальну історію щодо нібито створеного Єрміловим «ліжка для спарування», яка набула розголосу після публікації В. Поліщука на сторінках його видання «Авангард» (1929, № 3). Громадський суд над цим зухвалим вчинком відбувся в жовтні–листопаді 1929 р. (за О. Парнісом) [11, с. 38]. Тоді цей відгомін ідей «сексуальної революції» у Харкові спричинив бурхливу реакцію.

Прочитується в замальовках Єрмілова й архітектоніка картин С. Боттічеллі, його система декорацій з центральною побудовою: куліси з аркою, утвореною кронами дерев, яка є, по суті, сакральною нішею, «місцем богоявлення», що ефектно увиразнює постать Венери, подібна до Мадонни. А тут — бачимо лісове озеро, як уособлення душі природи, що укуті зі «старезним дубом» і «плакучою березою» так само включені в низку героїв «Лісової пісні».

Усього в єрміловських ескізах нараховуємо дев'ять персонажів. Уява розміщує увесь цей «склад дійових осіб» у пейзажному замальовку для сцени з дії першої, що й дає можливість побачити цілісну картину. Вона унаочнює наші припущення про особливі паралелі творчої думки українського мистця з картиною Боттічеллі. За теорією Альберті, поширену в часи Боттічеллі, в картину доцільно включати мізансцену з дев'яти-десяти персонажів. У Боттічеллі їх, зокрема, дев'ять, причому двоє з них — Амур і Меркурій — знаходяться ніби за межами основного композиційного поля.

Лісова Мавка у Єрмілова — неначе посестра Боттічеллієвих грацій. Та, певна річ, тут не видно ані її мінливих очей, ні обличчя, — зведені догори руки прикривають його. Адже це вже зовсім інша Мавка, ніж та, що у дії першій виходить із лісу пишно завітчана, з розпущеним волоссям. Той щасливий образ лишається поза увагою художника. Це засвідчує така деталь: замість атрибуту лісової царівни — пишного вінка з квітів або «зоряного» вінця зі світляків, що ними Лукаш прикрасив Мавку (цей мотив, до речі, був використаний М. Драком), замість цього — скромний віночок, атрибут традиційного українського костюма; її заплетені коси прикрашають стрічки. Зміна образу відповідає, певна річ, акцентам у дії другій, себто поступкам на угоду коханому (а більше — його матері): спідниця з набиванки, фартух, стрічки в косах демонструють вже оте «селянське», звичне для ока. Усе це, хоч і не відображає багатства традиційних українських строїв, але вже, безперечно, розташовується за межею «лісового царства». Лісова царівна вдягнута в звичайну сільську барвисту спідницю. Зазначимо тут, що Єрмілов не скористався нагодою виокреслити тему плахти. Тому є пояснення: адже, забачивши той одяг,

Лісовик називає його «жебрацьким» — додамо, що його дала Мавці Лукашева мати з речей, що належали її покійній доньці. Себто це вже не та, вдягнута «по-ненаськи» лісова царівна, що постала перед враженим Лукашем у дії першій. А ще й не селянка. Не забуваймо, що це Мавка з 1929 р. Передовсім важить те, що на цей час мистецький декаданс і все, що можна було підвести під ту категорію, було вже безповоротно засуджено, а селянська тема набула особливої гостроти з початку колективізації.

Та перетворення Мавки на «селянку зразка 1929 р.» все-таки не відбулося. Таку «колгоспницю» — скорше, не з власного бажання — В. Єрмілов вичавив з себе хіба що в другому варіанті Килини, чий одяг, на відміну від першого варіанту, вже далекий від багатства справжнього українського костюма. Певною мірою символіка образу «Українки» постає з цигаркової коробки (це — 1922 р.). Згодом Єрмілов наближається до того, що стане невдовзі непохитною нормою — «національне за формою, інтернаціональне за змістом». Перший варіант образу Килини явно надихався ремаркою Лесі Українки, яка описує молоду повновиду молодицю «в червоній хустці з торочками, в буряковій спідниці, дрібно та рівно зафалдованій; так само зафалдований і зелений фартух з нашитими на ньому білими, червоними та жовтими стьожками; сорочка густо натикана червоним та синім, намисто дзвенить дукачами на білій пухкій шиї, міцна крайка тісно перетягує стан» [12]. Порівнявши другий варіант костюму Килини з першим, бачимо, де саме попрацювала цензура, уніфікуючи барвисті українські строї до бляклого загальника — уніформи костюма з-поміж «народів СРСР». Грайливу хустинку «Килини I» позбавлено найменшої кокотерії в «Килині II»; вікіт, прикрашений коралями; рябенька плахта (додана Єрміловим), кептарик з орнаментом — безслідно знесли в образі «пролетарки» з другого варіанту. В ескізі «Килині II» все спрощене й збідніле: зблякли візерунки, зникла улюблена мистцем строката плахта, відкриту шию прикрив якийсь комірець чоловічого зразка, на кшталт Лукашевого.

То були часи, коли не можна було торкнутися селянської теми, не зачепивши «класового питання». Але В. Єрмілов принаймні не став робити з Килини «куркульку»: навпаки, перетворив її на «пролетарку». Її образ вирішено як антипод до «дітей дикої природи», — перейнятих екзистенційним смутком персонажів «Лісової пісні», чій голоси несуть метафізичну тривогу. Другий варіант костюму Килини показує загальну тенденцію «виправлень», які торкнулися всього мистецтва, демонструючи цілковиту знекровленість образу, примару тих кліше соцреалізму, що згодом запанують у змалюванні «зразкової радянської колгоспниці». Початок тим змінам покладений з часів тотального наступу на своєрідність національного самовираження, себто на особисту індивідуальність, людяність, духовність — усе, що безжально косила «колективізація». В. Єрмілов ще й потрапляє під підозру в «єресі сексизму» — у зв'язку зі згадуваною вже публікацією



В. Єрмілов. Ескізи костюмів до драми Л. Українки «Лісова пісня». 1929. Папір, акварель, олівець, кольоровий олівець. ЦДАМЛМУ. 1–2. Килина, 3. Лукаш, 4. Русалка польова, 5. Перелесник, 6. Русалка

В. Поліщука. Цілком ймовірно, що переробки були вимушеним наслідком розголошення, штучно роздуханого з приводу цієї публікації в журналі «Авангард» [13].

Чому у вирішенні образу Килини Єрмілов не пішов шляхом карикатури? Як, скажімо, це зробив Матвій Драк, чия грубезна, огрядна Килина (в душі Хіврі з «Сорочинського ярмарку» А. Петрицького (1925)), — втілює «класовий підхід» до образу «куркульки». Схоже, Єрмілов не міг подолати якоїсь внутрішньої шаноби до селянки — навіть щодо такої брутальної і заземленої постаті, як Килина. У ті часи художник, принаймні, мав чітко виявити свою позицію щодо селянського питання. Чи не тому Єрмілов «пролетаризує» Килину і замість гострих елементів інтерпретації врешті-решт вдається до уніфікації? Власне, це було засобом пристосування до загальної ситуації, що правила в країні, і водночас — єдино можливим способом пошанування суто національного, бодай у такому спрощеному, навіть спрIMITIViзованому вигляді.

Палітра жестів у ансамблі єрміловських персонажів з музичною ритмікою варіює ті два мотиви, що їх задано Венерою Боттічеллі в «Прімавері» — її правою і лівою рукою, які апелюють до цнотливих жестів з іконографії античної Венери, її скульптурного канону. Та не тільки жіночі постаті перегукуються з персонажами флорентійського майстра. Спостерігаємо, що за натуру для Лукаша править Меркурій з полотна Боттічеллі. Єрмілов лише одягає його в строї українського парубка (майже як у «Енеїді» Котляревського, — поєднання античних героїв з українським колоритом). Подібної трансформації зазнають інші герої, як-от: Той, що греблю рве, чи Перелесник. У пластичному вирішенні їх костюмів відлунюють образи з «Весни» або з «Народження Венери» (приміром, плащ Перелесника).

Дядько Лев і Лісовик не мають очевидних прототипів з-поміж персонажів «Весни» — адже їм не місце в саду Венери, хіба що уособлювати старезні дерева. Вони налаштовані на ліс і його життя, і в їхніх зображеннях присутній якийсь характерний атрибут, як-от стовбур дерева, до якого приляк Лісовик, чи гілляка-ціпок в руках у дядька Лева. Усі персонажі сценографії Єрмілова дещо скуті; абриси їхніх тіл тяжіють до дерев'яного стовбура. Утім, таке рішення дуже органічне. Тут простежуються певні асоціації з тим художнім напрямком, чії витоки у скульптурі ведуть до початку ХХ ст., і який в той час ще відлунув у харківському авангардному колі. «Лісовик» нагадує вирізані з липи скульптури колеги Єрмілова зі «Спілки семи», поляка Болеслава Цибіса. Навіяні міфологічними образами природи, вони наслідували народну дерев'яну скульптуру, хоча певною мірою — й безпрецедентно, всесвітньо популярну на ті часи африканську пластику.

Русалка Польова в Єрмілова, хоч і створена неначе за лекалами Боттічеллі — не безжурна німфа полів Хлора, котра, уособлюючи любовний шал, грайливо втікає від ніжного вітерця Зефіра (порівняймо постаті обох русалок також із відповідними образами іншої картини — «Народження Венери»). У Єрмілова її перетво-



рено на сомнамбулічну істоту, немов упокорену владі сну. Не рятують навіть атрибути праці: огрядний сніп і серп у її руках. І вже зовсім утопленницею виглядає в Єрмілова водяна царівна — Русалка-озерянка. Ці разючі відмінності тим прикметніші, що герої начебто наслідують пластику Боттічеллієвих персонажів. Подібні зіставлення спрямовують осмислення драми Лесі Українки, як дуже близької за тематикою, — в інше русло. Адже містерія любові й складного поєднання земного і небесного твориться вже у дисгармонійному світі. Утім, тотальні зміни, що відбулися в Україні по майже двадцяти роках після створення «Лісової пісні», ще більше спотворили світ природи і природних почуттів. Все наче у полоні дурманного сну: духи природи позасинали під тотальним наступом «серпа і молота». Одміни в пластиці жестів Боттічеллієвих образів, наслідуваних Єрміловим, маніфестують безповоротні втрати. Жести Килина й Лукаша перейшли у розряд буденних. Їх образи будуються на дещо зухвалих жестах самоствердження: як-от «руки в боки», — щось активне та наступальне. Змінивши трансцендентний жест Меркурія на протилежний, земний і буденний, В. Єрмілов визначає його, як розрив із Небом. У інших (Мавка, Русалки й дядько Лев) жести в своїй замкненості несуть тугу трагічної самотності. Руки єрміловських русалок і Мавки сплетені, їх годі розчепити. Як ці болісні жести одмінні від тих грайливих переплетень, які зазвичай бачимо в Боттічеллі (ніжне ритмічне плетиво рук трьох Грацій, — майже маньєристична риса флорентійського майстра), — тут ці жести набувають ознак фатальності, приреченості.

Русалка Польова тримає у руках серп, але він є уже зняряддям її уярмленості; вона наче нагадує християнську мученицю. Натомість справжньою володаркою «серпочка» виступає Килина. В її руках ця «зброя» (відвойована у змаганні з Мавкою) спрямована в протилежний бік. Прикметно, що то починалася доба жорсткого імперативу «серпа і молота», коли ця державна символіка на радянських теренах вже набула відчутної гостроти. Питання про те, куди «дивиться» серп чи молот, перетворилось на справу ідеології та цензури, а спроби змінити канон зображення цих атрибутів праці (наприклад, інакше розташування серпа щодо молота) розцінювали мало не як ідеологічно шкідливу диверсію, спрямовану вчинити підступний замір (себто «посварити» селянство і робітничий клас).

Конструктивістський підхід у вирішенні сценографії до «Лісової пісні» залишається базовим, хоч він і має приховані алюзії. Єдине, що зберегло простір творчої думки Єрмілова, — це власне декорації. Певним чином конструктивістська тема віддує і тут: у розташуванні постатей присутня характерна для Єрмілова композиція, знайома з його портретів 1920-х. Себто перехрестя основної вертикалі тіла і нахиленої під кутом голови утворюють тему жертвовного хреста. Немовби тіло й голова, що завжди звисає під значним кутом, перебувають у неподоланному антагонізмі, витримуючи порівняння з проблемою конфлікту почуттів і обов'язку, який

невипадково зринає у ці роки: адже тоді багато хто був змушений робити такий вибір. Настав час кризи конструктивізму.

Викликають уречевлені асоціації стовбури дерев, що нагадують органоподібні форми Леже. Конструктивізм, у свою чергу, був до певної міри засобом, що мав зупинити підривання основ. Згодом, для досягнення рівноваги знадобилося щось загальніше і традиційніше.

Про що ж свідчить така промовиста заява основної проблематики класицизму? Її оживлення однозначно говорить про реакцію суспільства на тиранію абсолютизму. Отак на ті Боттічеллієві моделі Ермілов з неочікуваною приреченістю натягує аксесуари, вичитані з ремарок Лесі Українки. Дивною є не так його вірність Лесиному канону, як пригнічена покірність, яка домінує повсюдно, взагалі неприйнятна цьому художнику. В образі Лукаша (у парі з Килиною) уже помітні прикмети підкресленої ілюстративності, що слідує за авторським текстом (яке стане характерною ознакою 1930-х). Механічно занотовуючи «шапку-рогачку» Лева чи «волохату шапку з куниці» Лісовика, він відтворював саме те, що написано в тексті, а не своєрідний ерміловський «підбір матеріалів» у конструктивістському вирішенні комбінації форм. Наприклад, Лукаш з ремарки Лесі Українки — «дуже молодий хлопець, гарний, чорнобривий, стрункий, в очах ще є щось дитяче; убраний так само в полотняну одягу, тільки з тоншого полотна; сорочка випущена, мережана білєю, з виложистим коміром, підперезана червоним поясом, коло коміра і на чохлах червоні застібки; свити він не має; на голові бриль...». Саме таким він постає у замальовку Ермілова.

І все ж ансамбль персонажів і декорацій з «Лісової пісні», створений Ерміловим, за пластичним вирішенням дуже співзвучний почту Венери, античному театру міфу, в якому вічно розгортається філософія любові земної і небесної. Але ж чи отримуємо ми ту світлу елегію, що описує містерію любові, яка твориться на небі й на землі і потребує зусиль всіх сил природи? На відміну від візуальності флорентійського майстра, у загальних інтонаціях ерміловського «театру» переважає депресивне забарвлення. Вочевидь, тут порушено природний плін речей, відсутня гармонія між небом і землею. Туга, якою просякнута драма Лесі Українки, відчутно резонує з особистими переживаннями художника, приправленими смутком, тугою за втраченим коханням.

Певна річ, Ермілов у тлумаченні образів «Лісової пісні», у пошуках образотворчого матеріалу, окрім художньої спадщини Ренесансу вдається ще й до язичницької стихії — своєрідного джерела того буття природи, що так переконливо зображали художники цієї доби. Але є й інші, глибші причини. Слід зауважити такий парадокс, притаманний авангарду першої третини ХХ ст. Попри скандальні заяви про рішуче відмежування від колишньої художньої спадщини, ритуальні поверження фетишів великого мистецтва, у багатьох з «бунтарів» в полотнах так чи інак

проступають музейні ремінісценції. Звідси постає цікаве й важливе питання наслідування традицій. Як бранці доби великих зрушень авангарду вирішували цю тему? Приміром, з іронією, якою густо були приправлені твори дадаїстів (історія з гравюрою Дюрера, яку вважали причиною скандалу, що стався на виставці). У неокласичних стилізаціях Пікассо 1920-х також простежується певний гротеск. На перший погляд здається, що мистецька класика зазнає в цих прикладах ритуального приниження. Але за цим криється дещо інше.

Доречно згадати історію змагання В. Татліна з майстрами Ренесансу. Відома з розповіді В. Ходасевич історія пастиша «Мадонни» Лукаса Кранаха демонструє прийоми з арсеналу дадаїстської гри. Татлін, відкинувши натуралістичне копіювання, спробував вивести «алгебраїчну» формулу з першої-ліпшої картини. Жертвою стала «Мадонна» Л. Кранаха (яку він відшукав у альбомі вдома у Ходасевич). У подібних замаху на шедеври проявлявся певною мірою максималізм авангарду.

Щодо вітчизняного авангарду, якщо на межі 1910-х бачимо гротескні переспіви світських портретів Ілі Машкова і сріблясто-перлинних натурниць Валентина Серова, то десь наприкінці 1920-х бачимо вже Роберта Фалька, зачарованого Рембрандтом і складним тлом його картин, а реалістів XIX ст. — у Петра Кончаловського.

У Єрмілова теж зустрічаємо певні ремінісценції — як це було з інтерпретацією голландського натюрморту XVII ст. (зокрема «Сніданку» Ганса ван Санта з харківського музею, згадуваного вище). Але особливе місце (яке не похитнули навіть такі лідери авангардного мистецтва, як Пікассо), посідає у творчості харківського конструктивіста не хто інший, як Боттічеллі. На відміну від Татліна, Єрмілов використовує мистецтво Боттічеллі як підґрунтя для своєї праці.

Розглянувши специфіку побудови сценографічного ансамблю для «Лісової пісні», загальні принципи формотворення, на які Єрмілов спирається в авангардному експерименті, виробляючи власну художню систему, в якій формується його конструктивізм, можемо вивести своєрідну формулу стилю Єрмілова. Він віднаходить її в оригінальній інтерпретації людської постави, що є його особистим посланням і стилістичною рисою водночас. Йдеться не про що інше, як хрест, який став знаковим одкровенням в супрематичному мистецтві Малевича. Але у Єрмілова цей символ набуває нового сенсу.

У змалюванні людської постаті «хрест» Єрмілова утворено з перетину основної вертикалі хребта й шиї (неприродно спрямованої) з лінією, яку утворює голова, зазвичай похилена до низу. Дослідження зіставлень виявили таку цікаву деталь, що виведена з композиції того ж таки канону Боттічеллі. Нахил голови його постатей становить 30° або 60°, де, за каноном, перший виражає динамічну тенденцію, а другий — спокій, що є гармонійним сегментом прямого кута. Зазначимо, що прямокутний нахил завжди був однозначним символом зламу і смерті. Упродовж 1920-х

в розвитку цієї теми в ерміловських образах вбачаємо певні зміни. Динамічні варіанти переважають на початку десятиліття, передусім в його конструктивістських роботах. Йдеться про портретні зображення, як і про трактування людської постаті взагалі (за винятком «Портрета О. Почтенного»), як-от: «Жіночий портрет»; образ Л. Третьякової з колажу «Читайте книги В. Поліщука»; «Арлекін» та формально до нього близькі, значною мірою антропоморфні «Гітара» й «Мандоліна».

Тут слід унаочнити формульне вираження конструктивістського канону. Але, на відміну від Малевича, його виведено саме з класики. В основі ерміловського «хреста», його формоутворення розташоване конструктивістське перетворення класичної «лінії краси», сприйняте кризь призму Боттічеллівих образів. Передусім, це Венера з «Весни», чий виразний хізм (майже на грані маньєристичного зламу) або S-подібну лінію в Ермілова перетворено на Z-подібну (конструктивістський прийом, що замінив у накресленні спіралі хвилясту лінію кустакою) — найхарактерніший символ доби, зокрема титульного напряму конструктивізму. Тут піддається переосмисленню класичний (з часів стародавньої Греції) канон людської постаті.

Цю ідею вперше Ермілов висловив ще на початку 1920-х у царині прикладної графіки (рівноправність об'єктів мистецтва, характерна для ідеології «виробничого» мистецтва) в нині широко відомій етикетці цигарок «Українка» (1922). З авангардною зухвалістю Ермілов використав символ українки в поєднанні традиційного образу з чічками, стрічками й коралями, з тим планом сучасності, якого вимагав випуск цигарок для жінок (хіба дещо слабших від чоловічих). Цей образ, створений за законами сакрального зображення, викликає певні алузії з іконами, зокрема з улюбленим Ерміловим образом Ангела з лівої частини «Євхаристії» з Київського Михайлівського Золотоверхого монастиря. Апелювання до нього засвідчує той факт, що пізніше він використав його у колажі, де з-поміж інших «клеєм» був і портрет Пікассо. Уподобаний Ерміловим в цій мозаїці поворот голови Ангела в  $\frac{3}{4}$  з легким нахилом впізнаємо в «Українці», де божественний прообраз ще й посиленний експресією нахилу. Стрічки, що стрімко падають до низу, так нагадують орар Ангела з «Євхаристії». Орар є атрибутом одягу диякона; накинутий поверх довгого білого одягу, він символізував ангельські крила, оскільки диякони під час богослужіння ніби уособлювали херувимів та серафимів.

Таким особливим підтекстом наділений образ, який можна назвати титульним для всього українського мистецтва, що за іронією долі з'явився... на коробці для цигарок (тут ще й мотив рівноправності жінок). У лініях, що вибудовують конструкцію голови, простежується зіткнення двох протилежних мотивів: з одного боку — гармонійний нахил (що більше тяжіє до «спокійного» кута) голови, а з іншого — трагічний прямий кут, який прокреслює жорстка лінія стрічок — знак зламу (підкреслимо, ним позначено наскрізну національну тему, в цьому кон-



1. В. Єрмілов. Етикетка цигарок «Українка». 1922. ХХМ. 2. В. Єрмілов. Ангел з лівої частини «Євхаристії» Мозаїка

тексті — українські строї). Той злам додає макабричних асоціацій: зі стрічок увиразнюється подоба смертельної коси, що ніби спрямована й на цілковиту долю України. Цей образ вражає бездоганною, блискучою формою граничного лаконізму. Але річ у глибокому сенсі цього образу, котрий уособлює трагічну долю України, промовисті знаки графічної мови, драматичне поєднання кольорів — червоного і чорного (традиційне). Певною мірою він асоціюється з образами, створеними Нарбутом, де українська жіноча тема невіддільна від образів смутку, покори, туги. Пригадаймо ще й «Катерину» Шевченка, де похилий силует становить основу образу. Цей заглиблений у віки мотив розвивали згодом бойчукісти. Нагадаймо, що на початку 1920-х Єрмілов уже побував у застінках «чрезвычайки» і мав уявлення про «гуманізм» влади Рад. Звідси виток подвійного коду у цьому образі.

**Висновки.** Наприкінці 1920-х драматична тенденція в творчості Єрмілова ще більше посилилася, дійшовши граничного вираження саме в образах персонажів драми «Лісова пісня», яка стала лебединою піснею в хронописі авангардних звершень Єрмілова у 1920-х. Напередодні жажливих подій колективізації, що так безжально порушили природний плін життя — поля й лісу, ставка і річки, і цілого світу українського села, Єрмілов створив дивовижний ансамбль — русалок польових і озерних, застиглих, заляклих, немовби з підтятими шиями. У цей трагічний час увесь міфопоетичний пласт українського світу був уже приречений на знищення разом із тими міфічними деревами, яким загрожувала сокира промислової цивілізації ще за часів творення Лесею Українкою «Лісової пісні». Це особливо очевидно

у зіставленні цих образів з гармонійним світом картин Боттічеллі, якими надихався Єрмілов.

Промовисте звертання до часів Відродження для європейських мистців маніфестує ознаки чергового приходу класицизму на сцену авангарду — нове зацікавлення ним в руслі західних пошуків; а для авангардистів підрадянських країн та часів це — ще й рятівна ніша. У 1910-х європейські мистці зверталися до ренесансного живопису заради парадоксальних, часом абсурдних ефектів (як-от М. Дюшан у випадку зі знаним шедевром Леонардо, або дадаїсти з Дюрером). Хуан Міро робив свої гротескні пастиші у плані дадаїстських перетворень картини фламандського майстра. Зазначимо, однак, що, хоча й з іронією, він використовує усі композиційні ходи, досягнуті віковим досвідом художньої школи, зокрема конкретним майстром. Пікассо ж із новим азартом назбирує пластичну енергію класики, повертаючи її осучасненою, оновленою, і також по-своєму використовує її потенціал.

Єрмілов використав ресурс досягнутого ренесансними майстрами канону в зображенні людини і вивів свою «формулу», в якій закарбовано не тільки естетичний результат художніх пошуків того часу. Накладання на образ «людини природної» шаблону перфектної «механічної людини», яку уособлює емблема Бавгауза Оскара Шлеммера (що відгукнулася в «Портреті О. Почтенного»), виявляє драматичне зіткнення — як неподоланий досі конфлікт і розчарування в технократичній утопії.

### Література

1. Фогель З. Василий Ермилов [Текст] : [альбом] / [авт. текста] Зиновий Фогель. — М. : Сов. художник, 1975. — 130 с. : ил.
2. Горбачов Д. Зустрічі з генієм дизайну [Текст] / Д. О. Горбачов // Art in Ukraine. — 2011. — № 3. — С. 118–123.
3. Федорук О. Український авангард [Текст] / О. Федорук // Нариси з історії образотворчого мистецтва України : у 2 кн. / Ін-т проблем сучас. мистец. Акад. мистец. України ; ред.-упоряд. О. О. Авраменко ; редкол. В. Д. Сидоренко, О. О. Авраменко, В. Я. Даниленко та ін. — К. : Інтертехнологія, 2006. — Кн. 1. — С. 162–222.
4. Лагутенко О. Василь Єрмилов і конструктивізм [Текст] / О. Лагутенко // Український модернізм 1910–1930 : [альбом]. — Хмельницький : Галерея, 2006. — С. 39–45 ; Лагутенко О. Українська графіка першої третини ХХ століття. [Текст] / О. Лагутенко. — К. : Грані-Т, 2006. — 240 с. : іл. — С. 126–128.
5. Соколюк Л. Шлях становлення українського дизайну [Текст] / Л. Соколюк // Нариси з історії українського дизайну ХХ століття : зб. статей / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України ; за ред. М. І. Яковлева. — К. : Фенікс, 2012. — С. 84–110.
6. Павлова Т. Борис Косарев: 1920-і роки. Від малярства до теа-кіно-фото [Текст] / Т. Павлова, В. Чечик. — К. : Родовід, 2009. — 285 с. : іл., фото.

7. Лагутенко О. Василий Ермилов и «малые голландцы» [Текст] / О. Лагутенко // Русский авангард 1910–1920-х годов : проблема коллажа. — М. : Наука, 2005. — С. 128–141.
8. Державний драматичний театр ім. І. Франка [Образотворчий матеріал] / В. Єрмілов // Ukraine : [альбом для Міжнародної виставки «Преса» у Кельні] / Держ. наук. бібліотека ім. В. Г. Короленка (Харків). — [Б. м.], 1928. — Інв. № 412691.
9. П. Б. «Сон літньої ночі» в театрі ім. І. Франка [Текст] / П. Б. // Нове мистецтво. — Х., 1926. — С. 10.
10. Стригалев А. Ретроспективна виставка Володимира Татліна [Текст] / А. Стригалев // Владимир Татлин. Ретроспектива : [каталог виставки] / под общ. ред. А. Стригалёва и Ю. Хартена. — Köln : DuMont, 1993. — 416 с.
11. Парнис А. К истории украинского конструктивизма : Прелиминарии к теме «Василий Ермилов и Валериан Полишук» [Текст] / А. Парнис // Василий Дмитриевич Ермилов. 1894–1968. Материалы к творческой биографии : статьи, письма, дневники, воспоминания, каталог произведений / сост. А. Е. Парнис. — М. : Галерея «Проун», 2012. — С. 29–42.
12. Леся Українка. Лісова пісня [Текст] : поезія, драматичні твори / Леся Українка. — Х. : Фоліо, 2013. — 636 с. — (Шкільна бібліотека укр. та світ. літ-ри).
13. Сонцвіт В. [Полишук В.]. Художник індустріальних ритмів [Текст] / Василь Сонцвіт // Авангард. — Х., 1929. — № 3. — С. 145–155.
14. Ходасевич В. Татлін [Текст] / В. Ходасевич // Портрети словами. — М. : Советский писатель, 1987. — 320 с.

#### Тетяна Павлова. Василь Єрмілов: У діалозі з традицією

**Анотація.** Аналіз оформлення В. Єрміловим «Лісової пісні» Лесі Українки виявляє оригінальне прочитання митцем знакового твору української драматургії, а також її місце в еволюції конструктивізму. Пошуки стилістичних зв'язків цієї роботи Єрмілова з сучасним мистецтвом дають змогу провести паралелі з В. Татліним, Ф. Леже. Водночас стаття розкриває парадоксальні ремінісценції з творами класичного спаду. Автор доходить висновку про глибокі й плідні зв'язки мистецтва В. Єрмілова з художньою спадщиною, зокрема таких майстрів епохи Ренесансу, як С. Боттічеллі. Єрмілов використав ресурс досягнутого ренесансними майстрами канону в зображенні людини і вивів власну формулу, в якій закарбовано не тільки естетичний результат художніх пошуків. Накладання на образ «людини природної» шаблону перфектної «механічної людини», виявляє драматичне зіткнення — як неподоланний досі конфлікт і розчарування в технократичній утопії.

**Ключові слова:** В. Єрмілов, «Лісова пісня», конструктивістське мистецтво, С. Боттічеллі, ренесансний живопис, «людина природна».

#### Тетяна Павлова. Василий Ермилов: В диалоге с традицией

**Аннотация.** Анализ оформления В. Ермиловым «Лесной песни» Леси Украинки обнаруживает оригинальное прочтение творцом знакового произведения украинской драматургии, а также ее место в эволюции конструктивизма. Поиски стилистических связей этой работы Ермилова с современным искусством приводят к параллелям с В. Татлиным, Ф. Леже. В то же время статья раскрывает парадоксальные реминисценции с произведениями классического наследия. Автор приходит к выводам о глубоких и плодотворных связях искусства В. Ермилова с художественным наследием, в частности с такими масте-

рами эпохи Ренессанса, как С. Боттичелли. Ермилов использовал ресурс достигнутого ренессансными мастерами канона в изображении человека и вывел свою формулу, в которой запечатлен не только эстетический результат его художественных поисков. Наложение на образ «человека природного» шаблона перфектного «механического человека», обнаруживает драматическое столкновение — как непреодолимый по сей день конфликт и разочарование в технократической утопии.

*Ключевые слова:* В. Ермилов, «Лесная песня», конструктивистское искусство, С. Боттичелли, живопись ренессанса, «человек природный».

**Tetyana Pavlova. Vasyl Yermilov: In dialogue with tradition**

**Summary.** The analysis of V. Yermilov's design of «Lisova Pisnya» by Lesya Ukrainka detects the author's original interpretation of this significant work of Ukrainian drama, as well as its place in the evolution of constructivism. The search for stylistic links of this work by Yermilov with contemporary art leads to drawing a parallel with V. Tatlin and F. Léger. At the same time, the article reveals paradoxical allusions to the works of the classical heritage. The article comes to a conclusion about deep and fruitful relations of V. Yermilov's art with artistic legacy, in particular with the Renaissance masters, such as S. Botticelli. Yermilov used a resource obtained by Renaissance masters — the canon of depiction of a human, and developed his own formula, in which not only the aesthetic result of his artistic search was captured. Overlaying a perfect pattern of a «mechanical human» over the image of «natural human» reveals a dramatic clash as a conflict and disillusion in the technocratic utopia, which is insuperable up to now.

*Keywords:* V. Yermilov, «Lisova Pisnya», constructivism art, S. Botticelli, Renaissance art, «natural human».