

Тетяна Павлова
(Харків)

ВАСИЛЬ ЄРМІЛОВ І ПАБЛО ПІКАССО: У ПРОСТОРІ НОВОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПАРАДИГМИ

Перебуваючи в Москві (1912, 1921), Василь Єрмілов неодноразово відвідував колекції Сергія Щукіна та Івана Морозова. Факти копіювання В. Єрміловим картин П. Пікассо з московських колекцій зафіксовані в щоденнику художника, їх підтверджують замальовки, знайдені в його архіві. Персональна експозиція «експериментальних робіт» В. Єрмілова на ювілейній Всеукраїнській виставці 1927 року репрезентує його індивідуальний шлях від кубізму до конструктивізму (розфарбовані рельєфи, колажі). Художник експериментує з традиційними жанрами: пейзаж, портрет, натюрморт. Відштовхуючись у своїх конструктивістських роботах від кубістів і дада, з їх маніфестацією архаїки, він витягує її з української обрядової семантики.

Ключові слова: авангардне мистецтво України 1920-х років, Василь Єрмілов, кубізм, конструктивізм, колаж.

Пребывая в Москве (1912, 1921), Василий Ермилов неоднократно посещал коллекции Сергея Щукина и Ивана Морозова. Факты копирования В. Ермиловым картин П. Пикассо из московских коллекций зафиксированы в дневнике художника, их подтверждают зарисовки, найденные в его архиве. Персональная экспозиция «экспериментальных работ» В. Ермилова на юбилейной Всеукраинской выставке 1927 года представляет его индивидуальный путь от кубизма к конструктивизму (раскрашенные рельефы, коллажи). Художник экспериментирует с традиционными жанрами: пейзаж, портрет, натюрморт. Отталкиваясь в своих конструктивистских работах от кубистов и дада, с их манифестацией архаики, он извлекает ее из украинской обрядовой семантики.

Ключевые слова: авангардное искусство Украины 1920-х годов, Василий Ермилов, кубизм, конструктивизм, коллаж.

During his trips to Moscow in 1912 and 1921 Vasyl Yermilov studied Picasso's works while visiting on repeated occasions the collections of Sergei Shchukin and Ivan Morozov. The facts of Yermilov's copying of the Pablo Picasso paintings from these collections are recorded in a diary of the artist. They are documented by the sketches found in his archives. The one-man show of Yermilov's *experimental works* featured at the jubilee all-Ukrainian art exhibition in 1927 demonstrates us his individual artistic path from Cubism to Constructivism (painted reliefs, collages). The artist experiments with the traditional genres – landscapes, portraits, pieces of still life. Making a start in his Constructivist works from the Cubists and Dadaists with their manifestation of archaism, Yermilov extracts the latter from the Ukrainian ritual semantics.

Keywords: the 1920s Ukrainian avant-garde art, Vasyl Yermilov, Cubism, Constructivism, collage.

Магія паризького кубізму, зокрема його лідера Пабла Пікассо, позначилася, вірогідно, на усьому мистецтві європейського кола ХХ ст. Не оминув її чар і Василь Єрмілов. Утім, це не посягання на оригінальність мистця, а лише спроба з'ясувати об'єктивні реалії входження нової художньої парадигми в українське мистецтво ХХ ст.

Серед ранніх творів В. Єрмілова, що привертають загальну увагу, – «Дама з віялом» (1910-ті рр.)¹. Бачимо її й на знімку Дії Гай, зробленому під час персональної виставки художника, що відбулася 1962 року після довгої опали художника. В. Єрмілов гордовито демонструє картину на знімку, хоча в експозиції її не було, – жест пасивного спротиву. Цей виразний, багато в чому ще учнівський твір – його вправлення в кубізм. Не викликає сумнівів, що він створював свою картину під впливом Пікассо – про це свідчать спільні мотиви. У червні 1919 року колекції С. Щукіна

й І. Морозова стали Першим і Другим музеями нового західного живопису. Факти копіювання В. Ерміловим картин Пікассо у цих зібраннях зафіксовані в щоденнику художника. Як люб'язно повідомив авторові зберігач щоденника О. Парніс, В. Ермілов відвідав колекцію С. Щукіна сім разів. 23 березня 1921 року (у перший день приїзду) він записав: «Передусім подався до Щукіна». Запис від 5 квітня: «Від 1–2 з половиною – в Щукіна ([музей] захід[ного] живоп[ису])...»; від 13 квітня: «У Щукіна – Пікассо (роблю необх[ідні] [...] замальовки)» [1].

В архіві художника знаходимо низку замальовок із творів П. Пікассо: «Цегельний завод в Тортосі (Фабрика в Хорта де Ебро)» (1909 р., нині зберігається в Ермітажі, Санкт-Петербург); «Будинок у садку (Будинок і дерева)» (1909 р., нині – у Музеї ім. О. С. Пушкіна, Москва), а також, що важливо, – копію з роботи «Дама з віялом» (1908) із московського зібрання І. Морозова (нині – в Ермітажі, Санкт-Петербург).

Окрім того, картина Пікассо «Дівчина з мандоліною (Портрет Фанні Тельєр)» (1910) є ще одним доказом. Художник вписав індивідуальний портрет у контури цієї образної моделі, замінивши мандоліну на смарагдово-зелене віяло – атрибут з іншої картини Пікассо («Дама з віялом», 1909 р., з колекції С. Щукіна). Проте результат набув зовсім іншого, цілком індивідуального звучання. Як і у творі Пікассо, у картині В. Ермілова обличчя та руки моделі гранично геометризовані, у просторі тла буквально матеріалізуються жорсткі грані символічних «кубів». Саме тло полотна прозоре, променисте, загалом колорит картини яскравіший, витриманий у світлоносній жовто-зеленій гамі. Зазначимо, що, найімовірніше, з «Портретом Фанні Тельєр» (100,3 x 73,6 см) В. Ермілов ознайомився в чорно-білому відтворенні. Ті формальні «інфраструктури» (у термінології О. Раппапорта, застосованій до робіт Пікассо), що їх Пікассо використав для анатомічного трактування тіла, В. Ермілов перетворив на деталі костюма, «одягаючи», а не «роздягаючи» модель.

Найважливішим смисловим і композиційним елементом цього світського, за всіма жанровими ознаками, портрета є віяло, що його підтримує тема бальної сукні (вузький корсаж, відкриті руки й шия). Його форма – майже дзеркальне відображення спідниці – є алюзією витонченої таємниці, у якій можна вгадати по-кубістськи препарований мотив... зеленого покривала Ізиди. Водночас складчаста структура віяла – це універсальна модель кубістичної форми, проявлена у мерехтінні лицьового боку і вивороту, у зміні фаз – відкриття-закриття віяла.

Парадоксальна метаморфоза цього престижного колись жанру відбувається у напрямку, заданому ще декадансом і підхопленому експресіонізмом, кубізмом, футуризмом. В її основі – некомпліментарне трактування жіночого образу. Вона знайшла в картині В. Ермілова художнє втілення, подібне до того, яке зустрічаємо в М. Євреїнова в його епатажному описі гравюри Ф. Ропса «Le vice suprême» 1884 року для однойменної книги Ж. Пеладана: «Виходить напівзгнила “красуня”. У руках чарівне віяло. На ній бальна сукня. Підбрала спідниці. Шарудять dessous. На черепі посмішка. На кістяку грудей фальшиві груди». Х. Баран, який звернув увагу на це вільне трактування М. Євреїновим гравюри Ф. Ропса, показує, як далі тему «проникнення світу мертвих у світ живих» успадковує В. Хлебников [2].

Утім, виключно паралелями з Пікассо не вичерпуються студії цієї роботи. Картина В. Ермілова ніби виявляє темпоральне розгортання теми відповідно до низки стильових нашарувань. Починаючи від загальної дельартівської постановки образу, у якій відгукується модерн з його гротескними ремінісценціями хворобливої краси, – до кінцевої кубістичної метаморфози, запозиченої в Пікассо. Гротескні пастиші І. Машкова, мішенню для яких, приміром, слугували парадні портрети В. Серова, занадто чуттєві, порівняно з рафінованою красою портрета В. Ермілова, у якому кризь «кубістичну готику» вже проглядають технократичні ідеали конструктивізму.

Підкреслимо важливість мізансцени, розіграної художником на світліні Дії Гай, у якій маестро виходить до рампи з дамою свого серця, окреслюючи основні колізії життя (дружина, що не збулася) і творчості (муза), у масках італійської народної ко-

медії – П'єро та Коломбіни. Побіжно зазначимо, що у впровадженні дельартівських мотивів в образотворче мистецтво величезну роль відіграв саме Пікассо. Проте для власних репрезентацій він обрав згідно з темпераментом образ Арлекіна.

Показово, що інспірована твором Пікассо «Дама з віялом» стала відправною точкою, своєрідною лабораторією, з якої вийшов конструктивістський колаж В. Єрмілова «Читайте книги Валеріана Поліщука». «<...> На ньому зображена моя перша любов Л. П. Т. (1913 рік)», – писав 1964 року художник Елі Поліщук, надсилаючи їй знімок 1927 року з виставки АРМУ [6]. Просте зіставлення цього твору з «Дамою з віялом» демонструє існуючий між ними зв'язок. Низка перетворень, які відбуваються в процесі вироблення конструктивістської форми, сфокусована на руках і обличчі моделі, її одязі. Водночас в основі єрміловського колажу, що його було створено як рекламний щит для вітрини книгарні, простежується певний зв'язок з іконою. На такі паралелі у творчості мистця звернув увагу автор першої монографії Валеріан Поліщук. Портрет жінки, що фігурує в ньому, манерою колажного «письма» співзвучний сакралізованій технології ікони з властивою їй символічною трансформацією матеріалу. Тож фактура дерева тут (а не жерсті та латуні, як у чоловічих портретах-колажах) так співуче розповідає «про дерев'яний рай», передає особливе «сфумато» моделі (порівняймо з фотопортретом Л. П. Т.), яка так багато значила для нього. В. Єрмілов надає цьому жіночому образу рис святості, оточує його своєрідним окладом. Недаремно він любив фотографуватися біля цієї картини, яку, вочевидь, цінував і як своє досконале творіння.

До 1920-х – першої половини 1930-х років належить корпус «експериментальних» (читаймо – конструктивістських) композицій В. Єрмілова. Доля багатьох з них невідома, здебільшого збереглися лише чорно-білі фотозображення. Деякі з них вписані в овал, виказуючи тим самим вплив так званого «рококо-кубізму».

Серед натюрмортів особливо вирізняється «Тарілка, ніж, сірники» (1921). За типологією це «сніданок», хоча і гранично аскетичний. Ми бачимо підкреслене дисонансом фактур зіткнення умовного, фрагментованого зображення й об'єктів, що отримали в дадаїстській практиці назву «готових предметів» (ready made). Рельєфний півмісяць тарілки є сегментом кола, вирізаним з фанери. Її поверхня справляє враження скульптурного ліплення, навіть ілюзії фаянсу. І це не дивно – художник використав матеріал, яким оперує скульптура, – гіпс. Пухка текстура хліба також передана в предметній композиції за допомогою шматка фанери, – на контрасті поданого в натуральному вигляді.

У ті часи фанера була для художника буквально «хлібом насущним», але й пізніше залишалася улюбленим матеріалом. Фанерний «хліб» є основним акцентом колажу, викладеного на кшталт своєрідної інкрустації, де все побудовано на взаємодії контрастних фактур. У меблевому виробництві, до речі, фанера, склеєна з непарної кількості шарів, називається «сендвічем». Її дерев'яна основа становить для мистця неабиякий інтерес (зокрема напрямок волокон, що по-різному проявляють себе у всіх шарах), але вабить і різноманіття застосування цього матеріалу – від меблів до кузова вантажівки, кабіни літака чи каюти судна. Це те, що у світлі конструктивізму було особливо цінним.

Пошуки інтертекстуальних зв'язків цього твору В. Єрмілова знов-таки приводять до практики кубістів. Можливо, магія фактури «солом'яної цитати» в «Натюрморті з плетеним стільцем» (1912) Пікассо дала поштовх для злету творчої думки, що привів, зрештою, до цієї, ще кубістсько-дадаїстської у своєму профілі, але вже конструктивістської за суттю, роботи. Тут згадується зухвала маніфестація принципів «Сімки»: «Хто не наклеює на свою картину газетних аркушів, матерії, цигарок, хто не вправляє в неї шматків дерева й металу, хто не встромляє в неї справжніх ножів і виделок, – одне слово, хто не дає справжньої фактури, той – несучасний» [8, с. 9].

Що ж до інших об'єктів цього натюрморту, то, здається, ніж тут – це лише ніж, а сірники – просто сірники, себто бачимо своєрідний аналог мистецтва фактографії.

Водночас ніж має своє «обличчя». Робота В. Єрмілова має точки парадоксального перетину з натюрмортом «малих голландців», зокрема з колекції харківського музею. Справа в тому, що учні Харківської школи малювання й живопису регулярно відвідували Музей образотворчих мистецтв і старожитностей, у якому на той час містилася картина Ханса ван Санта з мотивом, що його, попри відмінну стилістику, віддалено нагадує робота В. Єрмілова. Тарілка й ніж на полотняній скатертині є мінімалістичним залишком розкішного «сніданку» голландця. Західний вектор мистецьких конотацій, які спадають на думку, підтримує і незумисна алюзія на слова Олександра Блока, що стали крилатими: «пылинка дальних стран»² («порошинка на кишеньковому ножі»).

І хоча в єрміловському натюрморті не знаходимо ані тіні меланхолії, ані серпанку, що огортає предмет, – блоківська конотація прояснює мотив вабливої далечини, мандрівок, що невловимо наявні в цій картині. Однак, напевно, найбільш видимим їх утіленням є суто «кишенькова» річ – сірникова коробка закордонної марки «Vulkan».

У контексті паралелей з Пікассо маємо розглянути серію композицій В. Єрмілова на тему «Гітари» (1919, 1923, 1924). Мотив музичних інструментів – одна з найдавніших «гілок» натюрмортного жанру. Його витoki простежуються в італійському мистецтві. Імовірно, саме унікальний культурний шлейф цієї теми надихнув Пікассо на його парадоксальну ревізію. В. Єрмілов, вочевидь, успадкував цю тенденцію від кубістів, Пікассо й Брака. Цікаво, що в єрміловських творах простежуємо введення «інфраструктур» з його конструктивістських «сніданків» – це квазітарілки. 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. Циркульна форма, яку ми спостерігаємо в цих та інших творах В. Єрмілова, набуває окресленості як один з найяскравіших інноваційних елементів авангардного словника тогочасної архітектурної композиції – «симетрія обертання».

Гітара наявна і в низці «віконних» композицій В. Єрмілова, що також є своєрідними натюрмортами: тарілка, пляшка й гітара на тлі вікна. Це передусім рельєфні композиції, наприклад, «Вікно. Rossia». Попри конструктивістську редукацію мотиву, тут одразу впізнається вікно єрміловської мансарди з його характерною напівциркульною конфігурацією. Тяжіючи до вертикального формату, художник вивів за рамки крайні секції півкола. Проте легко відновити картину, зіставивши з реальним вікном. Квадрат, на якому тісниться купка предметів, – це, безумовно, стіл. У полотнах його старших сучасників (наприклад, Д. Штеренберга) «перекинутий стіл» став майже каноном натюрмортної теми. У композиціях В. Єрмілова цей хід знайшов додаткове обґрунтування в конструктивному вирішенні домашнього інтер'єру. Такий «перевернутий» стіл з натюрмортом (фрукти й тарілка з рибою) бачимо у розпису на стіні єрміловської мансарди, ліворуч від вікна, створеному на початку 1920-х років.

На єрміловському горіщі було два зразки складаних меблів – ліжко-дошка і стіл, що прилягав до вікна і в неробочому вигляді мав саме вертикальне положення, що його подибуємо в роботах експериментального циклу. Цей відкидний столик був продовженням досить глибокого підвіконня, яке бачимо на одній з фотографій мансарди, з унікальними розписами В. Єрмілова, що пізніше змінилися монохромним пофарбуванням.

Повернімося до символічних трансформацій цих реалій в «експериментальних композиціях» В. Єрмілова. Ось низка побутових предметів, типових для кубізму, – гітара, пляшка, тарілка й чарка (посудина). Тут присутній ще й дух ритуального дійства, що з ним, як ми знаємо, пов'язане народження цього художнього напрямку. Проте все ж таки в натюрмортах кубістів відчувається перенасиченість, утома від розмаїття світу речей. Натомість архаїчний шар, піднятий В. Єрміловим та його колом до нової художньої парадигми, ніби відкриває світ з чистого аркуша – набагато глибше, ґрунтовніше. Пробудження архаїчної свідомості тут досягається через апеляцію до

власної (а не запозиченої) архаїчної традиції. Однак і Брак вигукнув, дивлячись на «Авіньйонських дівчат» Пікассо: «Це наче як ти хотів би змусити мене ковтати паклю й пити гас, щоб плюватися вогнем»³. В. Єрмілов же викладає на тарілку шмат фанери. І це не просто метафора «гіркового хліба» змін⁴. У цих композиціях художника 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 [7, с. 120, 126]) – це особлива ознака побуту, що означає ритуальний перехід до іншого часу.

Такими самими якостями наділені й інші особливі матеріали в цих «експериментальних творах» В. Єрмілова, наприклад, загадкова «присипка», що з'являється в авторській сигнатурі твору, у переліку використаних матеріалів. У ній також відчуються ритуальні «крихти». Відштовхуючись від кубістів і дада, з їх маніфестацією архаїки, В. Єрмілов ніби вихоплює їх з найдавнішого українського дійства, де крихти вважалися «їжею померлих», це «своєрідний залишок, решта, або межа, грань, виражена кодом харчу» [7, с. 125]. На зорі тієї епохи, що символізує лімінарний перехід, оживає мова ритуалів, мова священнодійства, що передбачає особливе маркування поведінки.

¹ Ця композиція написана на звороті «Гітари», 1919 р. [4].

² Как мало в этой жизни надо
Нам, детям, – и тебе и мне.
Ведь сердце радоваться радо
И самой малой новизне.
Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран –
И мир опять предстанет странным,
Закутанным в цветной туман! [3].

³ «C'est comme si tu voulais me faire manger de l'étoupe et boire du pétrole pour cracher du feu» [цит. за: 5].

⁴ 1932 року італійський консул надсилав із Харкова до Італії зразки неїстівного хліба як шокуючі факти голоду (вони навіть збереглися в архівах) [про це див.: 9].

1. Архів О. Є. Парніса (Москва).
2. Баран Х. К истолкованию одного стихотворения [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://lib.rus.ec/b/180798/read>.
3. Блок А. Ты помнишь? В нашей бухте сонной... [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.kostyor.ru/poetry/blok/?n=86>.
4. Василий Ермилов. 1894–1968 : каталог выставки. – М. : Галерея «Проун», 2011.
5. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://c.brossard.pagesperso-orange.fr/petitbachelier2003/lartmilitant.htm>.
6. Лист В. Д. Єрмілова до Л. В. Поліщук від 07.03.1964 // Архів Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка. – Архівний документ Р-43, арк. 1.
7. Маєрчик М. Ритуал і тіло. – К. : Критика, 2011.
8. Союз «Семи» // Сборник нового искусства. – 1919. – С. 8–14.
9. Становище в сільському господарстві. Посольство Королівської Італії в СРСР. Донесення № 965. 1932 / Листи з Харкова // Голод в Україні та на Північному Кавказі в повідомленнях італійських дипломатів. 1932–1933 роки. – Х. : Фоліо, 2007.

SUMMARY

The article is about Vasyl Yermilov (1894 – 1968, Kharkiv), a distinguished Ukrainian artist, founder of the Ukrainian branch of Constructivism. The magic of Parisian Cubism, particularly its leader, Pablo Picasso, has apparently affected the entire range of the XXth century European artists. Vasyl Ermilov has not escaped its charms as well. The paper tasks to find out the objective realities of entering a new artistic paradigm into the XXth Ukrainian art.

Vasyl Yermilov studied at the Kharkiv Artistic-Industrial Studio of Decorative Painting (1905–09) under Ladyslav Trakal, a graduate of the Prague Academy of Fine Arts; the Municipal School of Drawing and Painting (1910–11); and the studios of Eduard Steinberg and Oleksiy Hrot (1911). In 1912–13, he went on with his studies in Moscow at the College of Painting, Sculpture and Architecture (along with Vladimir Mayakovsky and David Burliuk) and at the studio of Ilya Mashkov and Pyotr Konchalovskyi. During his trips to Moscow in 1912 and 1921 Vasyl Yermilov studied Picasso's works while visiting on repeated occasions the collections of Sergei Shchukin and Ivan Morozov. The facts of Yermilov's copying of the Pablo Picasso paintings from these collections are recorded in a diary of the artist. They are documented by the sketches found in his archives. The author of the article ascertained that these were such Picasso's paintings as *Factory at Horta de Ebro*, 1909; *House in the Garden*, 1909; *Lady with a Fan*, 1908.

Lady with a Fan (the 1910s) is among the early Yermilov's works which attract general attention. Apparently, the Picasso painting *Woman with a Mandolin (A Portrait of Funny Telier*, 1908) has served as a model for this work of the Ukrainian artist. However, Yermilov replaced the mandolin by the emerald green fan – another attribute of Picasso (*Lady with a Fan*, 1909). The colour of Yermilov picture is brighter, which is typical of Ukrainian avant-garde art. It is noteworthy that this work inspired by Picasso's *Lady with a Fan* had become the starting point, a kind of laboratory, out of which the Yermilov Constructivist collage *Read the Books of Valerian Polishchuk* made its appearance. A number of transformations that occurred in the process of formation of the Constructivist forms were focused on the hands and face of a model, as well as on her clothes.

In 1927–30, Yermilov was a member of the Association of Revolutionary Art of Ukraine (ARMU), a sole representative of *Constructivist-abstract* painting (I. Vrona). The one-man show of Yermilov's *experimental works* featured at the jubilee all-Ukrainian art exhibition in 1927 demonstrates us his individual artistic path from Cubism to Constructivism (painted reliefs, collages). The artist experiments with the traditional genres – landscapes, portraits, pieces of still life. The series entitled *Guitars* (1919–24) develops a theme inherited from the Cubists, primarily Picasso (still life with musical instruments), combining it with a motif of *quasi-plate* from his Constructivist *breakfasts*; it also makes use of *symmetry of rotation*. Making a start in his Constructivist works from the Cubists and Dadaists with their manifestation of archaism, Yermilov extracts the latter from the Ukrainian ritual semantics.

In his *inedible* pieces of still life and *lunar* landscapes one can hear an echo of archaic rituals connected with the particular sacred period of the age of transition.

In the 1960s, Yermilov revised the ideas of the 1920s (e.g., designs of the Pablo Picasso monument and museum (1967)).

Keywords: the 1920s Ukrainian avant-garde art, Vasyl Yermilov, Cubism, Constructivism, collage.