

УДК 762:76.071.1(477)

Титаренко Н. В.

Харківський художній музей

ОФОРТ В ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ЄРМІЛОВА

Титаренко Н. В. Офорт в творчості Єрмілова. В статті вперше розглянуто офорти художника Василя Єрмілова (1894–1968), які зберігаються в колекції Харківського художнього музею. Виконані 1912–1913 роках, ці роботи представляють ранній період творчості митця. Особливої уваги автор статті надає образно-стилістичній характеристиці творів, порівнюючи їх з офортами інших художників, які на той час працювали у Москві та Харкові – містах, де жив, навчався і працював Єрмілов. Художні якості офортів харківського митця також розглянуто в контексті розвитку європейської друкованої графіки. Дослідження вводить в мистецтвознавчий обіг групу маловідомих і недосліджених творів Єрмілова. Викладена інформація надає можливість внести корективи в історію харківської школи офорта, пов'язати джерела її формування з офортною практикою всесвітньо відомого майстра.

Ключові слова: офорт, Харківський художній музей, харківська школа офорта, станкова графіка, друкована графіка.

Титаренко Н. В. Офорт в творчестве Василия Ермилова. В статье впервые рассматриваются офорты Василия Ермилова, которые хранятся в собрании Харьковского художественного музея. Выполненные в 1912–1913 годах, работы относятся к раннему периоду творчества мастера. Автор статьи уделяет внимание образно-стилистической характеристике работ, сравнивая их с офортами других художников Москвы и Харькова – городов, в которых жил, учился и работал Ермилов. Художественные особенности приведенных также рассматриваются в контексте развития европейской печатной графики. Исследование вводит в искусствоведческий оборот группу малоизвестных и малоизученных произведений Ермилова. Изложенная информация дает возможность внести коррективы в историю харьковской школы офорта, связать истоки ее формирования с офортной практикой всемирно известного мастера.

Ключевые слова: офорт, Харьковский художественный музей, харьковская школа офорта, станковая графика, печатная графика.

Tytarenko N. The Etching in the Creative Work of Vasily Yermilov. In this article the author pays attention and studies the etchings created by Vasily Yermilov

(1894–1968), which are presented in the collection of Kharkiv Arts Museum. These etchings which are still staying insufficiently explored till our time were created throughout the period of 1912 to 1913 and represent the early period of artist's creativity. The author of the article focuses on figurative and stylistic characteristics, particular features of these art works and compares them to other graphic prints of Moscow and Kharkiv artists – those cities where Vasily Yermilov studied, worked and lived in. The information presented in the article gives the opportunity to make adjustments to the history of Kharkiv Etching School and to connect its origins with etching practice of world famous master.

Keywords: etching, Kharkov Arts Museum, Kharkov Etching School, the easel graphics, print graphics.

Постановка проблеми. Актуальність.

Інноваційність різноманітної мистецької практики Василя Єрмілова, його роль локомотиву в процесі народження і становлення українського дизайну — факти загальноновизнані та безперечні. З тим зростає інтерес дослідників до кожної одиниці художньої спадщини харківського художника, яка наразі розпорошена в світовому культурному просторі. В колекції Харківського художнього музею (далі — ХХМ) творчість Єрмілова представлено шістнадцятьма графічними творами. Тринадцять із них придбано у вдови митця в 1974 році. Тоді ж їх було класифіковано як «другорядні» експонати і передано на зберігання у науково-допоміжний фонд. З утвердженням державної незалежності України, зростанням національної свідомості у всіх сферах культури, активізувався процес повернення забутих імен. Твори Єрмілова «переведено» до основного фонду сучасної графіки. Вони й ще три роботи художника, які надійшли до музейної збірки у 1982 і 1989 роках, склали експозицію першої за тридцять років забуття публічної презентації його творчості — виставки в ХХМ, яка в 1994 році ознаменувала ювілей митця. Відтоді увага до особистості Василя Єрмілова незмінно зростала. Про це свідчить бібліографія, присвячена життю і творчості харківського майстра, що суттєво поповнилась за останнє десятиліття. Слід визначити, що у всіх виданнях знаходимо посилання на роботи з колекції ХХМ, але до сьогодні вони залишаються малодослідженою ланкою багатопланової мистецької діяльності художника. Особливо це стосується офортів 1912–1913 років, що представляють ранній період творчості Єрмілова і в його бібліографії переважно розглядаються як один із епізодів професійної освіти дев'ятнадцятирічного художника в час його перебування у Москві.

Мета дослідження. Метою статті є спроба проаналізувати шість офортів Василя Єрмілова з колекції Харківського художнього музею, виявити їх значимість для українського образотворчого мистецтва в цілому та харківської школи офорта зокрема.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Стаття підготовлена у рамках пріори-

Рецензент статті: Савицька Л. Л., доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії культури і філософських наук, Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна

тетних напрямків музейної роботи – наукового дослідження і популяризації експонатів художньої колекції Харкова.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з теми. Базовою в дослідженні творчості Василя Єрмілова слід визнати монографію, написану Валеріаном Поліщуком у 1931 році [6]. Вона й дотепер залишається найбільш ємним виданням як за точністю біографічної канви, ґрунтовним образно-стилістичним аналізом ермілівських творів різної видової та жанрової класифікації, так і за професійною оцінкою інноваційних зрушень, що відбувалися на той час в українському зображувальному мистецтві, і уособленням яких автор бачив творчу працю харківського митця — свого друга й однодумця. Саме Поліщук, підкреслюючи сутність творів раннього періоду, визначав не випадковість інтересу Єрмілова до техніки офорту, розглядав цю його практику в контексті професійного становлення художника. У 1975 році вийшла книга Зиновія Фогеля «Василий Ермилов» [10]. Відомий історик мистецтва також констатував інтерес Єрмілова до гравюри на ранньому етапі творчості, але від власної оцінки цієї роботи утримався, посилаючись на відгук про ермілівські офорти у харківській пресі 1914 року. Позитивний в цілому, цей відгук містив критичне зауваження. Саме воно сприяло формуванню певної точки зору на значимість офортів молодого Єрмілова у порівнянні з іншою його художньою творчістю, що послабило до них інтерес мистецтвознавців. Важливим для відновлення об'єктивної оцінки роботи Єрмілова в галузі офорта став аналіз окремих творів цієї групи в книзі Ольги Лагутенко «Українська графіка першої третини ХХ століття» [4], а також в її статті «Творчество Василия Ермилова в контексте национального и общеевропейского искусства первой трети ХХ века», яку авторка написала для фундаментального видання «Василий Дмитриевич Ермилов. 1894–1968. Материалы к творческой биографии: статьи, письма, дневники, воспоминания, каталог приведенный» [2]. Монографію за редакцією одного з авторитетних дослідників творчого феномену Василя Єрмілова — Олександра Парніса — видано у 2012 році. Так, аналізуючи в статті три офорта Єрмілова «Автопортрет» (1912), «Чаєпиття» (1912) з колекції Національного музею українського мистецтва в Києві і офорт «Страх» (1913) з колекції ХХМ, О. Лагутенко пов'язує творчі знахідки митця із загальноєвропейським контекстом новітнього мистецтва. Тим задає напрямок подальшого дослідження офортів харківського художника.

Виклад основних результатів дослідження. Бліц-огляд розвитку естампа в ХІХ і на початку ХХ століття показує, що у всьому світі техніка офорта завдяки розвитку поліграфії, удосконаленню тиражних способів друку поступово поверталась у «лоно» станкового мистецтва. Офорти бельгійця Ф. Ропса (1833–1898), американця Д. Уїтлера (1834–1903),

шведа А. Цорна (1860–1920), британця Ф. Бренгвіна (1867–1956) переконливо свідчать, що цей вид графіки ставав унікальним способом формування модерністських образних концепцій. Надзвичайної привабливості набували зображувальні прийоми, відкриті видатними офортисстами мистецтва класичної доби, а також використання додаткових образотворчих можливостей, закладених у природі самого матеріалу — для інтерпретацій тем — специфіка підготовки дошки, несподівані ефекти друку, використання авторського інструментарію і т. ін.. Разом з тим, слід зазначити, що офорт в Російській імперії від часів Тараса Шевченка — славного українця, художні пошуки якого в цій галузі привернули увагу до образотворчих достоїнств техніки, — до кінця ХІХ століття суттєво втратив свої позиції. Ставлення до офорта кардинально змінюється лише у порубіжну добу, коли в цілому спостерігається підвищений інтерес до графіки як самодостатнього способу естетичного осмислення і відображення дійсності. Графічні твори частіше стають об'єктом колекціонування, зростає їх чисельність у виставкових композиціях, затребуваність у соціально-культурному просторі. Щодо України, то в Одесі офорт починає займатися випускник Строганівського училища Володимир Заузе (1859–1939); у Полтаві — учень паризької студії Єлизавети Круглікової (1865–1941) Костянтин Костенко (1879–1956). Обидва майстри були віртуозами цієї техніки в її класичному варіанті. Високохудожніми штриховими офортами здивувала в 1909 році галицьку публіку випускниця Віденської промислової школи Олена Кульчицька (1877–1967). «<...> до цього ніхто з українських художників Галичини не працював у той час в техніці естампної графіки <...>», — констатує один з перших дослідників українського естампа Юрій Турченко [9: 114–115].

Інтерес Єрмілова до офорта не був випадковим, а досягнення опанування цієї техніки — результатами лише одного року навчання в Москві. Перший біограф художника Валеріан Поліщук, висвітлюючи подорож дев'ятнадцятирічного Єрмілова до Москви в 1912 році, підкреслює, що той їде в столицю, маючи хорошу професійну підготовку з рисунка: «<...> гігантські шкіци Мікель-Анджель, аналітичні досліді лінії Леонарда да Вінчі, майстерне ювелірне гравірування Дюрера» (все це копіював Єрмілов у міській школі малювання), переконали молодого художника в тому, що «жодна основна форма не може захватитись під знівельовану лінію, чи замазане штрихування <...> Схопивши метод просякнення в глиб тіла, в глиб природи, Єрмілов сам починає дослід над нею. <...> Його захоплює неподатливість матеріалу, і тому він переходить працювати в галузь офортів, уміючи вже схопити загострену й характерну позу чи вираз обличчя <...>» [6: 12]. Презентація Єрміловим своїх офортів у Москві, стає для нього першим виставковим досвідом. Дві з шести гравюр Єрмілова, які

зберігаються в ХХМ, за датуванням і назвами «Москва. Бульвар» і «Москва. Луб'янка» логічно вписуються в «московський період». За спогадами митця, на ХХ виставці Московського товариства художників в приміщенні Московського училища живопису, ваяння і зодчества (далі МУЖВЗ) він представив чотири свої роботи. «Ці ж самі офорти я послав до Харкова на виставку Товариства художників <...>» (переклад мій — Н. Т.) [2: 20]. Але в каталозі харківської виставки позначено не чотири, а вже дев'ять ермілівських офортів [2: 20]. У 1914 році на XVII виставці Товариства харківських художників Єрмілов подає ще шість. Їх назви — «Мой отец», «Моя мать», «Автопортрет», «Пейзаж», «Голова печали», «Страх». Це нові роботи, виконані вже у Харкові [2: 21]. Саме офорти «Моя мать», «Голова печали», «Страх» за авторськими підписами ідентифікуються з роботами харківської колекції. Також логічно припустити, що офорт, записаний в музейних інвентарях під назвою «Хорошев», це той самий пейзаж, який серед інших естампів художника фігурує в каталозі виставки 1914 року. Харківська тогочасна преса, як відомо, схвально оцінила офорти Єрмілова, визначивши молодого автора нарівні з досвідченими представниками місцевої культурної еліти: «Звичайно, найбільш цікавими художниками доводиться визнати архітектора К. М. Жукова та офортиста В. Д. Єрмілова» (переклад мій — Н. Т.) [3]. Однак, нашу увагу в рецензії привернула наступна теза: «<...> у художника Єрмілова поки що відчувається великий сторонній вплив, та це не заважає йому мати своє художнє обличчя» (переклад мій — Н. Т.) [3]. Зауваження рецензента наштовхнуло на думку за оглядом стану розвитку техніки офорта у Харкові та Москві — тих містах, де формувалась творчість художника, знайти риси «стороннього впливу» і зробити спробу персоніфікувати цей «вплив», якщо такий мав місце.

Відомо, що на початку 1910-х років В. Єрмілов відвідував у Харкові художні студії Едуарда Штейнберга (1882–1935) і Євгена Агафонова (1879–1955). Обидва очільники авангардних мистецьких осередків активно працювали у видавничій галузі та використовували техніку офорта як оригінали для друку. В студії випускника Петербурзької Академії мистецтв Агафонова «Блакитна лілея» офортм займався Микола Недашківський (1895–1924). Саме він порадив Єрмілову, який зібрався до Москви, студію офортиста Георгія Гамана (1880–1964). «<...> За щасливоим збігом (через М. Недашковського) я дізнався, що офортист Георгій Ернестович Гаман зацікавлений мати учнів — згадує Єрмілов, — я поступив до нього» (переклад мій — Н. Т.) [2: 19] «<...> У Москві на той час він був чи не єдиний офортист» (переклад мій — Н. Т.) [2: 94], «<...> до мого вступу в нього закінчив курс навчання з офорта Ігнатій Нивинський, таким чином я був його другим учнем і інших у нього не було» (переклад мій — Н. Т.) [2: 19]. Тобто, за свід-

ченням самого Єрмілова, на час його перебування в Москві, офортм тут займались одиниці. Серед них не важко визначити художників, офортна практика яких могла би скласти матеріал для порівняння з офортами Єрмілова. Це згаданий вище Ігнатій Нивинський (1881–1933) і художник Василь Масютін (1884–1955). До речі, обидва були на десять років старшими за нашого художника, але так само як Єрмілов, тільки-но починали опановувати «капризи» офортної техніки. Тому їх здобутки в цій галузі навряд чи могли представляти об'єкт наслідування. Нивинський як офортист активізується лише наприкінці 1910-х — у 1920-і роки. В його роботах (серія ЗАГЕС та ін.) помітним є вплив Ф. Бренгвіна, з яким, до речі, був добре знайомий Г. Гаман. З Масютіним Єрмілова пов'язують деякі спільні факти з біографією. У 1912 році обидва художники відвідували МУЖЛЗ. Майже одночасно, відвідуючи Кабінет гравюр Румянцевського музею, вони вивчали офорт за зразками світових майстрів цієї техніки [6: 13]. Але порівняння офортів Масютіна і Єрмілова не дають очевидних «точок зіткнення» образотворчих прийомів. Їх споріднює хіба що ставлення до інноваційних можливостей техніки в цілому. Відомий російський дослідник графіки Олексій Сидоров у 1920 році, після першої та останньої персональної виставки Масютіна в Росії, назвав художника «синтетиком усіх варіацій російської гравюри» [8: 109]. Єрмілов, який у кожному офорті демонструє «варіації» образно-пластичних рішень, також сприймається як акумулятор цікавих і плідних образотворчих ідей. Творчий метод Єрмілова відзначав Поліщук, порівнюючи митця з «<...> чутливим художнім апаратом, що сигналізує й виявляє зміни художнього розвитку сучасності <...>» [6: 12]. Але найбільш важливим для усвідомлення значущості творчих знахідок Єрмілова як в цілому, так і в розвитку офорта зокрема, є наступне спостереження Поліщука — «<...> як чутливий барограф не тільки відзначає тиснення сучасності, але й показує симптоми майбутнього» [6: 12]. Офорти Єрмілова наочно демонструють такі «симптоми майбутнього» — цілісні образно-пластичні концепції новітнього мистецтва. В них максимально використано відомі на той час образотворчі прийоми, що відкрили нові можливості передачі емоційних градацій. Історик мистецтва Лариса Савицька, характеризуючи взаємодію модерністських шукань на зламі XIX–XX століть в контексті образно-пластичної системи стилю, визначає процес як «творчу еволюцію від символізму до експресіонізму» [7: 113]. Ця лінія «від символізму до експресіонізму» чітко простежується в офортах Єрмілова з харківської колекції.

В роботах «Луб'янка» — «Бульвар» — «Хорошево» очевидно є зростаюча в графіці популярність жанру міського пейзажу, що стає гідною альтернативою зображенням людини. Технічні прийоми гравюри «Москва. Луб'янка» (1912. Офорт, м'який лак, акватинта) націлено на виявлення не

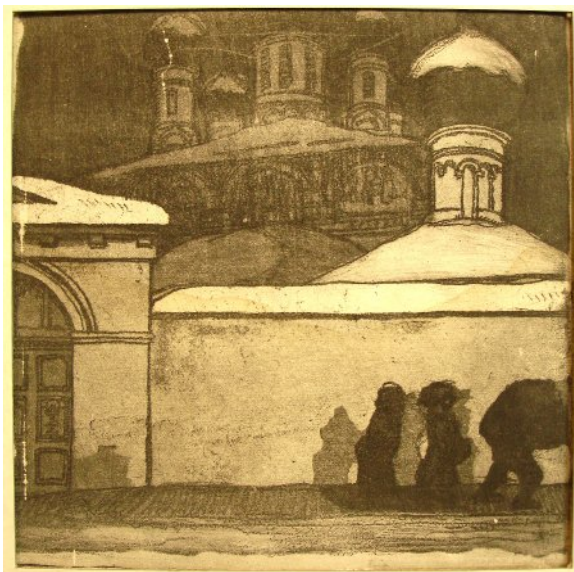


Рис. 1. Москва. Луб'янка. 1912



Рис. 2. Москва. Бульвар. 1912



Рис. 3. Хорошев. 1913



Рис. 4. Голова суму. 1913



Рис. 5. Страх. 1913



Рис. 6. Портрет матері. 1913

лише історико-культурного сенсу об'єктів, але їх глибинної, сакральної суті. І це є цілком характерним для мистецтва порубіжної доби, розвитку однієї з плідних його ліній — лінії символізму. Світлотіньову врівноваженість лапідарних архітектурних об'ємів безкінечної стіни і абрисів собору у темряві непривітно-вологої осінньої ночі підкреслено додатковими тоновими ефектами акватинти. Вони і «пухкі» штрихи техніки «м'якого лаку» надають цілком реалістично зображеним спорудам таємничого, навіть містичного забарвлення.

Офорт «Москва. Бульвар» (1912. Офорт, потрійна голка) належить до тих, про які В. Поліщук писав, що він «<...> дише урбанізмом доби. Змінилась інтенсивність і швидкість нашого зору завдяки машині та міському побуту. З поїзду чи трамвая приходиться швидше ловити предмети своїм зором, усвідомлювати їх більшу кількість <...>» [6: 13]. Фрагментарність композиції не позбавляє зображення міського скверу конкретики. Розташування стовбурів і гілок дерев виявляють напрямок руху. Підпорядковані його динаміці зображення наче «спливають» перед нашим поглядом. Відчуття рухомості максимально точно передано мерехтінням горизонтальних штрихів, які залишає по собі офортна голка (потрійна), моделюючи стіну будинку на дальньому плані. Тривіальний сюжет вихоплений оком художника з буденної суєтності і зведений у ранг художнього твору, що є характерним для імпресіоністичної концепції та імпресіонізму. Саме це могло бути розцінено як «сторонній вплив». Певну спорідненість образотворчих прийомів, способів організації простору, манери нанесення штрихів спостерігаємо в роботах М. Недашківського, В. Заузе, О. Кульчицької, офортам яких притаманний імпресіоністичний підхід.

Радикально змінюється характер графічної мови в офорті «Хорошев» (1913. Офорт, потрійна голка, акватинта). Реалістичність, що переважає в гравюрах 1912 року, надалі відступає під несамоцитим експресіоністичним натиском. Лінії потрійної голки ледь стримують зміщені під впливом стихійної сили вітру абрис природних форм — землі, дерев, хмар. Їх перетинання створюють єдиний емоційно насичений простір — напружений, тривожний, навіть загрозливий.

Розвиток образно-пластичного рішення «від символізму до експресіонізму» через повну несподіванок «хімерну окремішність», уособленість імпресіоністичного сприйняття, Єрмілов вдало втілює і в такий жанровій формі як портрет. Якщо в пейзажах оригінальність його графічних прийомів визначається завдяки достатньо ретельному порівнянню, то в портретному жанрі єрмілівські знахідки не мають прямих аналогів. Особливе ставлення Єрмілова до портретних зображень людини з перших кроків в образотворчому мистецтві відзначав Поліщук: «<...> Його портрети цього часу вражають надзвичайною гостротою реалізму. Він уміє не тільки пе-

редавати гру лиця, вивчивши так чи інакше його механіку, що складається з суми частин м'язів, костей, покровів, які в сукупності своєю грою дають духовне обличчя людини <...>» [6: 12]. Офорт «Голова суму» (1913. Офорт, суха голка) з тих, що, за виразом Поліщука, «просякнено ароматом символізму». Глибока травлена лінія виявляє наче висічені з моноліту абрис вилиць обличчя-лику. У трагічних вигинах брів і рота, магічному погляді скристалізованих зіниць вгадується врубелівський психотип. В інших портретах ця лінія конкретизується персоналізованими рисами і підкресленим емоційним акцентом. Таке подання на наш погляд, є цілком авторською знахідкою. В «Портреті матері» (1913. Офорт, потрійна голка, акватинта) композиція представляє сфокусоване, як у фотокадрі, обличчя. Воно максимально наближене до глядача. Близку точно знайдено місце розташування штрихів, які окреслюють знайомі за фотографіями риси літньої, стомленої турботами жінки. Композиційний прийом «наближеного кадру», що сам по собі додає зображенню певного неспокою, навіть драматизму, Єрмілов розвиває і опрацьовує як вдало авторську знахідку в наступній роботі «Страх» (1913. Офорт, потрійна голка, акватинта). Надзадача цього образу, як зазначає О. Лагутенко, споріднює його з творами експресіоністів — «<...> В офорті “Страх” уявлення про людину, як про істоту вразливу, доведене до межі. Нервовий рух рук, що стимулюють крик, відчай в безодні очей спонукає згадати відому роботу Едварда Мунка “Крик” <...> У них домінує сутінковий стан душі, звучить тема самотності і ніби зримо відчувається крихітність світу. Деформація матеріальної форми виявляє нервову напругу людини, її страх, біль, відчай ... штрих не тільки моделює форму, а й наче облупує її, виявлюючи в ній якусь внутрішню зосередженість <...>» (переклад мій — Н. Т.) [2: 148]. Порівняння виправдано тим, що образ демонструє стан екзистенціального тупика — одну з головних тем модерністського мистецтва. Брутально і відверто вона розкривається в творах експресіоністів. І знахідка Е. Мунка (1863–1944) в цьому плані дійсно може визначати для Єрмілова напрямок власних пошуків. Однак, увага норвезького художника, як і німецьких експресіоністів Отто Дикса (1891–1969) і Георга Гроса (1893–1959), роботи яких харківський художник побачить значно пізніше (1927 року в Харкові експонувалась виставка експресіоністів), концентрується переважно на постаті, конфлікті з оточуючим її простором. Ламані, незграбні рухи, складні ракурси в гравюрах експресіоністів максимально віддаляють зображення від натурної форми. Натомість, офорти Єрмілова завжди зберігають її конструктивність. І те, що може здаватися деформацією — насправді вдумливе, обгрунтоване глибоким знанням оригінала (згадаємо наведену вище оцінку портретів Єрмілова, надану Поліщуком) авторське доведення природної форми у відповідний емоційно-напружений стан образу.

В офортах «Пейзаж» і «Страх» особливо відчутно текстурні експерименти Єрмілова, що не випадково викликають асоціації з офортами Рембрандта. Гравюри великого голландця, як згадувалось вище, художник ретельно досліджував в Румянцевському музеї Москви. Окрім традиційної офортної голки, Єрмілов часто використовує подвійну й потрійну, а також власне авторське офортне приладдя. Він «робить ставку» не на класичну травлену лінію, а на лінію, що нагадує начерк олівця — чуттєву, шорстку, з живописними барбами, яка при додатковому опрацюванні (і без нього) надає формам надзвичайної пластичної виразності, а всій роботі — живописності. Образотворчий ефект такої манери досягнуто завдяки поєднанню технік травленого штриха і сухої голки, м'якого лаку та акватинти. Варіативність таких поєднань узагальнена терміном «авторська техніка». Виявляючи неабиякі здібності до експерименту, Єрмілов одним із перших вітчизняних художників активно використовував у своїх офортах випадкові результати друку.

Враховуючи означене, більшої обґрунтованості та неупередженості набуває аналіз офортів Єрмілова, наданий В. Поліщуком (особливо у порівнянні зі скромною їх оцінкою харківською критикою в газеті «Южный край»): «Єрмілов робить в офорті не тільки суспільну, а й свою духовну революцію він починає одночасно розкладати і аналізувати форми речей, продовжуючи лінію творчої незалежності, що виростала од романтизму, через химерну окремішність художникового ока часу імпресіонізму, щоб, нарешті дійти до справжньої сваволі й самозаперечення супрематизму <...>» [6: 13–14].

Фронти Першої світової війни відірвали Єрмілова від заняття офортном, а соціально-економічні зміни в країні поставили перед ним вже зовсім інші, відповідні до часу завдання. Але до офорта художник все своє життя ставився з благоговінням. Художник-бойчукіст Василь Сідляр (1899–1937) у своїй статті від 1929 року «Майстер Василь Єрмілов» із захватом описував Єрмілова біля офортного станка: «<...> станок, як лялечка — «машина», дошки металеві, відшліфовані як дзеркало — все зроблено майстерно» [2: 64–65]. Про те, що в 1920-і роки в Харківському художньому інституті офорт неодмінно асоціювався з іменем Василя Єрмілова, згадує і один з перших випускників графічної майстерні Мойсей Фрадкін (1904–1974). «<...> Офортний станок, що стояв у майстерні, вважався Єрмілівським», — пише він у своїх спогадах (переклад мій — Н. Т.) [1]. На схилі життя в листі до одного зі своїх учнів Єрмілов зізнається: «Офорт дуже дисциплінує. Коли перед вами буде не шматок паперу, а заґрунтована дошка та голка — ось тоді ви відчуєте, що таке — малюнок. Тут вже не будеш махати — сіно, солома, а треба побачити весь ваш малюнок і модель. Тут треба працювати як снайпер. Снайпер відразу засікає свою “модель” — йому не можна промахнутися. Так само має працювати й худож-

ник — відповідати за кожну лінію <...>» (переклад мій — Н. Т.) — [2: 251]. Для бібліографії Єрмілова 1960-х років знаковим є те, що в офортах митця вбачали зачатки художнього конструювання. «У деяких його майстерних офортах 1912 вражає гостре відчуття контрастів гігантських кам'яних коробок доходних домів з побіленими фасадами дерев'яних халуп», — пише в журналі «Декоративное искусство СССР» автор статті про Єрмілова Борис Лобановський. «Тут і контрасти форм і фактур, і динаміка. Тут уже відчувається те почуття поєднання і протиставлення різноманітних матеріалів, яке він використовує згодом у своїх художніх конструкціях» (переклад мій — Н. Т.) [4: 12].

Висновки. Вище викладене доводить, що Харківський художній музей володіє унікальними роботами Єрмілова, які висвітлюють відому, але малодосліджену галузь творчості митця. Ця інформація вносить корективи в історію харківської школи офорту, витоки якої пов'язують з іменем Василя Касіяна (1896–1976). Не останню роль у формуванні цієї думки відіграли особисті неприязні відносини між художниками, які Єрмілов охарактеризував короткою фразою свого листа до мистецтвознавця Дмитра Горбачова: «Я з вини Касіяна перебуваю у ранзі неіснуючих <...>» [2: 260]. Ймовірно, непорушний до певного часу фаховий і адміністративний авторитет Касіяна став причиною того, що внесок, який зробив Василь Єрмілов у розвиток техніки офорту на українських теренах, не було належно оцінено. Але хід подій доводить, що саме Василь Єрмілов першим в Україні показав офорт як самодостатній, надзвичайно виразний спосіб практично-духовного осмислення дійсності. Він продемонстрував на новому історичному етапі сучасні можливості цього виду графіки, зв'язавши його еволюцію з образно-пластичними системами новітнього мистецтва.

Література:

1. Архів ХХМ. Мойсей Залманович Фрадкін. Ф.15, оп. 1, спр.2, арк.6
2. Василий Ермилов. 1894-1968. Материалы к творческой биографии: статьи, письма, дневники, воспоминания, каталог произведений / сост. А. Парнис. — М.: Галерея «Проун», 2012. — 536 с.: ил.
3. В.Т.ХУІ виставка Товарищества харковских художников // Южный край, Харьков. — 1913. — 24 марта.
4. Лагутенко О. В. Українська графіка першої третини ХХ століття. — К.: Грані-Т, 2006, — 240 с.
5. Лобановский Б. Б. Художник Василий Ермилов // Декоративное искусство СССР. — № 12. — 1964.
6. Поліщук В. Л. Василь Єрмілов. — Х.: Рух, 1931. — 57 с.: іл.
7. Савицкая Л. Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890–1910-е годы: Монография / Л. Л. Савицкая. — Х.: ТО «Эксклюзив». — 2006. — 352 с.
8. Сидоров А. А. Русская графика за годы революции 1917–1922 / А. А. Сидоров. — М.: Дом печати, 1923. — 113 с.: ил.
9. Турченко Ю. Я. Український естамп / Ю. Я. Турченко. — К.: Наукова думка, 1964. — 336 с.: іл.
10. Фогель З. Л. Василий Ермилов / З. Л. Фогель. — М.: Советский художник, 1975. — 134 с.: илл.