

Р Ц 14
Р К X-73

МИКОЛА РОКИЦЬКИЙ

Серія 107 92

Б 260579

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

4 1/2

Шифр Ркщ 14; X-73 Інв. № 2411386

Автор Холостенко Е.

Назва Микола Рокшцький.

Місце, рік видання Х., 1933.

Кіл-ть стор. 18, [2] с.

-\\- окр. листів _____

-\\- ілюстрацій [1] арт. поріт., [16] арт. репрод

-\\- карт _____

-\\- схем _____

Том _____ частина _____ вип. _____

Конволют _____

Примітка: 23.03, 2005,
Молв

2007
Н.01 - 09
2011
Золт - Мишигетико Н.



**книжну цю видало
видавництво рух у
серії монографій про
українське малярство**



**загальна редакція
Н. Рибак
художня редакція
й оформлення
в. седяра**



Б 260579 р.к

Ш 243 (1930)

X-73

Є. ХОЛОСТЕНКО

О. А. Д. У. К.
С. А. П. Б.
Инд. 351818

МИКОЛА

РОКИЦЬКИЙ

2411386 →
PK

1962 г.

ХАРКІВ РУХ 1933

Пров. 1930

Ш. 146.13 (цифр) 6-2 Рокіцький М. А. 4961
+ Ш. 146.13 (цифр) 6-2 Рокіцький М. А. 4961

Бібліографічний опис цього видання вміщено в „Літописі українського друку“, „Картковому репертуарі“ та інших показниках Української книжкової палати.

1. Живіпис український - Персоналії - 20 ст - Історико-типні видання

2. Умисники українські - 20 ст - Історико-типні видання

3. Рокіцький Микола Андрійович (1901-1944 рр.)

4. Меморіальний живопис український - Персоналії - 20 ст - Історико-типні видання

Живіпис

Техкерівник І. Козар.
Коректор П. Німченко.

Головліт № 4482. Зам. 766.
Видання № 133. Передано до складання 30/IX 1932 р.
Підписано до друку 26/І 1933 р. Арк. 3^{1/4}. Тир. 2070.
Папір 4 - поштов. Повітківський (738—1044), вага стоши 65 і 82 кг. Літер у техн. арк. 64.000. Надруковано в лабораторіях УНПК ім. М. О. Скринника. Харків, 1933 р.

У нерозривному зв'язку з революційною практикою, конкретно обслуговуючи пролетаріат, соціалістичне будівництво, зростає пролетарське соціалістичне мистецтво.

Процес формування, зросту соціалістичного мистецтва, здобутки якого зумовлені величезними успіхами соціалістичного будівництва, відбувався й відбувається перед нашими очима. Коли говорити про окремих представників цього мистецтва (зокібна в галузі сучасної української живописі), то як одного з художників тут треба назвати Миколу Рокицького, творча практика якого заслуговує на особливу увагу. Спинитися на ній треба, насамперед, тому, що проблеми й питання, які вона ставить і в реалізації яких цей художник з успіхом посувається вперед, на даному етапі розвитку набувають певного інтересу. Самий шлях і розвиток цього надзвичайно близького нам художника та його ідеологічне творче зростання, практичні досягнення, де він підноситься вже на значну височінь, ховають у собі й підносять ряд принципових моментів, що з них деякі цілком заслуговують на те, щоб на них спинитися окремо.

Певна річ, зрозуміти і з'ясувати творчість М. Рокицького, яка ввійшла вже до інвентаря нової своїм класовим змістом художньої культури, що зростає в класовій боротьбі, можна тільки в зв'язку з соціально-класовою зміною дійсності,

з класовою боротьбою. Тільки аналіза всієї суми специфічних моментів у їх конкретній історичній дійсності, поруч із вивченням минулого, роблять зрозумілими як особливості в розвитку повоєнного українського мистецтва в цілому, так і низку типових для розвитку поодиноких течій, шкіл моментів, а так само й боротьбу в цьому складному процесі різних класових груп, все активніше включення широких кіл радянських художників у боротьбу за соціалістичне мистецтво.

Рокицький народився в робітничій сім'ї. Перші кроки його в живописі почалися в Київській художній школі, коли вже й для близьких визначилася його майбутня професія. На успіхи його й особливу мистецьку обдарованість звертають увагу в художній школі, де почалося його спеціальне навчання. Але молодого художника не тягло до нудного й механічного копіювання різноманітних гіпсів у їхній методичній послідовності поруч із малюванням „мертвої“ й „живої“ природи. Посуваючись успішно в школі, уже тоді він не задовольнявся ні з характеру навчання, ні з імпресіоністського й академічного дилетантизму, що панував там. Починається перший зламний етап у розвитку художника; йому незабаром сприяють об'єктивні умови, змінена суспільна дійсність. Його навчання перервали революційні події, що тоді сталися: художня школа була закрита. Рокицький продовжує самостійно свою освіту, працюючи у плякатній майстерні Всеукраїно, потім Наркомвоєну, виконуючи речі агітаційно-пропагандистського характеру.

Художник стає на шлях шукання. Від імпресіоністичних робіт через навчання в майстерні проф. М. Бойчука в Українській академії мистецтв, а потім у Художньому інституті, де закінчилася його освіта, і до останнього етапу розвитку цього художника супроводять уперті шукання й становлення нових проблем, що висувалися в зв'язку з ідеологічним і мистецьким зростанням, оволодінням майстерністю, зростанням рівня його світогляду, зміною природи самого художника та суспільної дійсності, а також і „новим“ трактуванням тих проблем, що привертала до себе увагу художника ще в період навчання. Але це не привело художника до поверхового епігонства та наслідування всяких шкіл і стилів. Ні, його творчий шлях досить суцільний і логічний, але характер його розвитку закономірно призводив до того, що він ставив усе нові завдання й критично ставився до минулого. Ім'я його на Україні й поза її межами стало відоме особливо після хаджибеївського розпису, де одні з найкращих частин фрескового розпису належать цьому художникові, а також після його виступів на II і III Всеукраїнських виставках. Зрозуміло, що останній період і його творча практика останнього часу особливо цікаві і примушують простежити в основному весь творчий шлях цього митця.

Після перерви його навчання в художній школі, що забрала 5—6 років, намагання відшукати певні закономірності, „синтетичність“, опанувати найвищу майстерність в період навчання (що проходило на формалістських ще настановленнях), а далі—з ідеологічним зростанням—і новий класовий пролетарський зміст як провідне й визначальне—стало за основну тенденцію, що характеризує весь його дальший розвиток і деякі окремі етапи. В різні періоди ці проблеми ставилися різно і набували іншого, ширшого змісту.

1920 рік застає Рокицького в майстерні М. Бойчука в Українській академії мистецтв. Вибір з усіх професорів, що працювали в академії, саме Бойчука і навчання під його проводом—ані трохи не випадковий,—це цілком детермінований етап,—молодого художника тягло до монументального малярства. Настає зламний період у розвитку художника. Перший час навчання в майстерні потребував величезного напруження, завзятости, впертости, бо специфічність самих методологічних і методичних настановлень, що не мають нічого спільного з традиційним викладанням (гіпси тощо), яке процвітало по різних художніх школах та інших закладах, низка цілком нових проблем, труднощі в опануванні технічних

і технологічних моментів „майстерства“, що впливали з „нового“ підходу до матеріалу,— все це ставило учня в тяжкі умови. Але й тут він скоро опанує основне і незабаром (років за два-три) стає одним з найзначніших художників цього „колективу“, де проходив він своє навчання. Величезна кількість праць цього періоду, композиційних аналіз, самостійних композицій і ін. говорить за вперту працю молодого художника, що готував себе до розв'язання в майбутньому серйозних завдань.

Як перша самостійна праця після цілої низки натюрмортів, картин, натурників, що zostалися від часу перебування в художній школі, та кількох речей наступного періоду,— уже в плані Бойчукової майстерні, принципово відмінного від попереднього, є „Задача продподатку“. Вона ще досить наївна й формально безпорадна, але цікава намаганням відповісти на актуальну тему. Пізнаючи „премудрості“ формального й технічного порядку, вивчаючи мистецьку спадщину, опановуючи „закони“ будови твору, композиційні способи, Рокицький посувався й тут і жваво й досить успішно працював одночасно в державних виробничих художньо-декоративних майстернях у Києві, де виконував речі бойового агітаційного характеру. На цьому ми спинимося далі докладніше.

Зрозуміло, це прямування до чіткості своєї художньої мови й підкреслено-композиційної будови своїх творів ще йшло в плані формальної логіки, розгорталось в умовах навчання, що проходило на формалістичних засадах поруч із не завжди критичним засвоєнням — у процесі навчання — іноді композиційних штампів і схем мистецтва минулого (мистецтва переважно февдалізму). Певна традиційність, формалізм, певна іноді фетишизація мистецтва й композиційних способів певних епох минулого, зокрема Візантії, некритичне їх сприйняття,— все це було в тих умовах, де вчився і де довелося працювати молодому майстрові. І цей формалізм повертав у значній мірі нанівець такі окремі й безперечно цінні моменти, висунування яких у ходожній практиці становить окремі особливості роботи цього „колективу“: настановлення на масові форми мистецтва, широке використання мистецтва минулого тощо.

Суперечливість, що залежить від класової природи так званого „бойчукізму“, в художній практиці йде протягом усього розвитку Рокицького за цього „навчального“ періоду. За цей період (1920 — 1925) з'являються з живописних самостійних композицій його „Праці“, кілька праць із натури („Натурники“, „Натурниці“), кілька портретів, „Коло куреня“ і, нарешті, „Яблуна“, в якій, можливо, найповніше й переконливо виявлені всі особливості цього періоду в розвитку Рокицького. Тут вони мають один із найрозгорненіших і суцільних виявів: „Яблуна“ з її формальними й технічними прикметами мала в майстерні успіх.

Але, зрозуміло, все це йшло ще цілком у плані явно дрібнобуржуазного мистецтва, некритичного сприймання „цінностей“ зокрема февдального мистецтва. Цей етап у розвитку М. Рокицького характеризується ще не перебореним дрібнобуржуазним світоглядом. Потреба критичного перегляду минулого й результатів навчання, усвідомлення багатьох нових завдань в міру зростання пролетарського світогляду, чіткого усвідомлення своїх класових завдань — постає перед художником. Об'єктивні причини наблизили цей момент, у якому можна вбачати другий — зламний етап його зростання. Це був період перших виступів монументалістів із своїми речами на багатьох виставках. Зростання світогляду, свідомості, теоретичне навчання з питань мистецтва й класової боротьби, активна робота на практиці, на заводах, на копальнях Донбасу,— з новою силою висунули багато принципово-нових моментів і відкрили перед Рокицьким картину героїчної праці й боротьби. Все це поставило перед ним питання про класовий зміст його творчості, про активне, дійове мистецтво, про шукання шляхів до найсуцільнішого й правдивого виявлення в конкретних живих емоційно-насичених образах засобами

свого мистецтва процесу класової боротьби й соціалістичного будівництва, виявлення його з пролетарського погляду, про методу, адекватну соціалістичному усвідомленню дійсності. Безперечно, що „Яблуня“ й період навчання zostалися вже позаду. Почався дальший тяжкий і суперечливий етап, бож процес дальшого розвитку повинен був витиснути й відмінити цілу низку рис, специфічних творчій практиці попереднього етапу цього художника. Не знайшовши умов, щоб розв'язати нові завдання в майстерні, виявити те нове, що „мучило“ художника, він кидає її і на довгий час не з'являється у звичному вже за низку років оточенні й „колективі“. Його „Яблуня“ йде на виставки, коли автор її працює вже коло зовсім інших проблем.

Але нові завдання, що постали перед ним, не так легко було здійснити на практиці, не вульгаризуючи й не спрощуючи. Це означало піднесення на другий, вищий ступінь, піднесення, зв'язане з подоланням багатьох величезних труднощів. Відбувається тяжкий процес переоцінювання, перевірки минулого, намацування нових метод, що не завжди ще знаходять переконливий відбиток у художниковій практиці. Так минають в упертій роботі 1926—1927 рр. З'являється його фреска, що нею Рокицький закінчує художній інститут, далі йде робота на Хаджибеї. Нарешті настає новий зламний етап, зв'язаний частково з закінченням роботи на Хаджибеї, коли позначилися (розуміється, в зв'язку з загостренням класової боротьби в цілому) нові групи в середині самої „школи“ і чітко виявилися на практиці принципи настановлення, типові як для певних етапів цієї школи, так і для поодиноких її представників. Рокицький з окремими товаришами-монументалістами знов критично переглядає весь шлях разом з хаджибеївськими наслідками, де є низка фресок із спробою тематичного розв'язання. Однак, через неподолану ще дрібнобуржуазну обмеженість світогляду цих авторів, вони не перемогли поверхової споглядальної ілюстративності, що зменшує дійову силу цих фресок, бож це вимагало, щоб художники піднесли на вищий рівень, відбиваючи у своїй творчості ідеї й емоції пролетарської революції. Оцінку всім попереднім етапам своєї роботи Рокицький дав у своїй промові на II з'їзді АРМУ в Харкові взимку 1929 року. До цього періоду належить його активна робота в Асоціації революційного мистецтва України; далі з АРМУ він виходить із групою товаришів (1929 р.) через розходження в принципових питаннях і бере участь в організації нового художнього об'єднання „Жовтень“, а далі ВУАПХ'у.

Цей останній період відзначається значним піднесенням творчої активності. На Другій всеукраїнській виставці НКО він з групою товаришів виставляє кілька речей. Виставлені тут роботи характеризували до певної міри цей новий етап і являють собою перші праці з цілого, давно задуманого художником циклу „Боротьба - будівництво“, який передбачали здійснити в колективній роботі з групою художників. 1929 року влітку він перебуває в Сталіному на металургійному заводі, але які відмінні наслідки його роботи від привезених звітлія ж таки робіт ахривців, остівців та деяких інших художників, що були там цього ж таки літа! Серія, за яку ми говоримо і яку пізніше закінчує Рокицький, має вже чимало робіт. Частина з них (ескізи) художник виставив на III Всеукраїнській виставці. Тут багато композицій, окремих деталей, багато з них художник тільки намітив. Проте, це тільки перші роботи цього художника, коли перед ним чітко постало питання про провідну вагу змісту, про опанування тематики соціалістичного будівництва. Але це треба розглядати лише як один з етапів у творчій роботі цього художника, що готує себе до виконання великого монументального розпису.

Рокицький для цього має багато. Безперечні не тільки велика особиста обдарованість його, справжнє знання багатьох моментів, категорично потрібних для такої монументальної роботи, а так само й його висока технічна майстерність.

Тим то ми маємо рацію сподіватися від нього ще більшого. Але шлях, що його вже пройшов художник, заслуговує на те, щоб на ньому спинитися, бо, підкреслюємо ще раз, він здається нам важливим у багатьох принципових моментах, висувати які надто важливо на даному етапі розвитку нашої радянської художньої практики.

Багато його робіт придбав Наркомос УСРР для галерії українського сучасного мистецтва. Проте, не тут, звичайно, основна лінія творчости Рокицького. Вона в іншому — в його фресках, в його участі в оформленні громадських споруд і свят, у тих роботах, що їх художник готує для задуманого монументального розпису. Багато його речей уже широко відомі на Україні, зокрема серед робітничої громадськості, через донбаський журнал „Забой“ та дніпропетровську „Зорю“. Великі досягнення маємо в його педагогічній практиці — в Київському інституті пролетарського мистецтва, де він працює, а також на художньому робітничому фаці, де він працював.

Його робота свого часу в одній київській трудовій школі багато також дала художникові, зокрема певні можливості виявити себе, беручи участь в організації масових дій і оформлень дитячих, піонерських свят. Все це однак заслуговувало б на те, щоб його відзначити окремо. Він працював також і коло оформлення важливих подій нашої революційної дійсности. Ще року 1920 Рокицький разом із групою товаришів бере участь під керівництвом проф. М. Бойчука в оформленні з'їзду рад у Харкові, в оформленні Київського оперового театру (1920 р.) тощо. Ще раніше, 1919—1920 рр., він оформлює клуб ТООЧК. У Київській опері величезний портрет Леніна, написаний темперою 1926 року, займав заслужене місце в оформленні всього театрального будинку, зостаючись у пам'яті своєю чіткістю, багатством кольориту, досягненого надзвичайно скромними засобами. Його видно було на великій віддалі. Рокицький брав участь також у творенні серії портретів для Київського кооперативного інституту, написавши портрети Плеханова й Маркса. Обидва вони виконані в цей навчальний період його розвитку цілком ще в ідеологічному й формальному пляні практики колективу майстерні М. Бойчука, що виконував усе це замовлення.

Звичайно, практика Рокицького нерівноцінна на всіх етапах його розвитку, як нерівноцінні його поодинокі твори, але це не повинно заслоняти вже досягненого, бо вже досягнене й саме спрямовання шляху його розвитку не викликає сумніву, що він успішно посувався в напрямі пролетарського мистецтва.

2

Перший із важливих і цікавих етапів розвитку Рокицького був період навчання в майстерні проф. М. Бойчука в Українській академії мистецтв. Питання про розвиток цієї „школи“, окремих тут художників, груп — це тема для окремої роботи. Певний інтерес мають зокрема принципові теоретичні засади Бойчукової майстерні 1922—23 рр., цікаві поглядом на мистецьку спадщину, на форми роботи художника тощо. Вони дають багато, щоб з'ясувати природу та ідеологію цієї „школи“ на тому етапі її розвитку.

Зрозуміла річ, цей період роботи Рокицького в майстерні М. Бойчука важливий і з принципового погляду, а разом із тим на цьому прикладі виявляються й деякі загальні моменти в розвитку так званої „школи“ українських монументалістів. Клясова аналіза творчости кожної групи й кожного типового представника цієї „школи“ виявила б — про це ми вже говорили — всі суперечності, що були в середині даної „школи“ ще в період навчання, і допомогла б

з'ясувати дальший процес розвитку й шляхи поодиноких її представників і груп, що не збігаються один з одним. Це переконливо видно з аналізу практики й процесу розвитку, наприклад, Шехтмана й Рокицького. Але це завдання можна успішно розв'язати тільки виявивши діалектичний характер цього явища в його розвитку, „його справжньому живому бутті“ (В. Фріче). Разом з аналітичними роботами, з вивченням композиційних способів, „прозиранням“ у „секрети“ єгипетського мистецтва, європейського феудалізму, східних деспотів, раннього ренесансу, — Рокицький працює тут з природи і робить самостійні композиції. Звичайно, все це йде ще в напрямі формалістичного навчання, і саме „формальне“ розв'язання (побудова лінійна, тональна, кольорова) становить розв'язання певного завдання. В процесі всієї аналітичної роботи, позбавленої зчаста потрібного критичного ставлення, студенти майстерні вбирали чимало негативних моментів, і це призводило до викривлення самого завдання використання окремих елементів мистецтва минулого; це призводило до некритичного засвоювання його схем і штампів, замість активного й критичного ставлення до матеріалу. Мистецтво цього періоду ще дрібнобуржуазне своєю суттю, але вже й тоді, у своєму ідеологічному зростанні, технічному озброєнні, художник швидко посувався наперед. Якщо ви висловите бажання обізнатися з цим складним процесом і величезною роботою за цей період, то Рокицький продемонструє вам зміст величезних папок, розгорнувши їх перед вами. Тут десятки й сотні аналітичних робіт з італійських примітивів і загалом європейського феудалізму, готики, мистецтва східних деспотій — Асирії, Єгипту, Тибету, — староукраїнського портрету, мистецтва ренесансу і пізніше — мистецтва буржуазного Заходу. Самостійні роботи Рокицького з цього часу мають ще учнівський характер. Звичайно, коли взяти їх як такі, як це підкреслювали деякі критики, маючи на увазі Уїца, — вони не дають більше ніж продукція інших „формально“ близьких художників. Але коли подивитися на них як на етап розвитку в загальному процесі формування й готування художника до розв'язання майбутніх завдань, то чимало „особливостей“ його навчання, які були свідомо використані в процесі дальшої творчої роботи художника, сприяли практичному розв'язанню завдань, що їх висунуло перед мистецтвом розгортання соціалістичного будівництва. Закінчених робіт у майстерні за цей час було надзвичайно мало, і сам критерій закінченості не був виразний, бо за міркували зразки, що стоять, зокрема з погляду техніки, майстерності, на високому рівні, який був властивий періодам найбільшого піднесення й розквіту, наприклад, фрескової живописі минулого. Ось конкретний приклад: згадувана вже в нас „Яблуна“ вперше була виконана в 1922 році; зроблена вона на дошці темперою. На 1923 р., перенесену на велике полотно, її вперше виставили на виставці ізосекцій Робмису в Києві. На цей час, зазнавши незначних композиційних змін, вона виконана була тільки підмальовком. І тільки за чотири роки після впертої роботи художник закінчив її фарбами і виставив на Всеукраїнській виставці „10 років Жовтня“.

Питання про „школу“ монументалістів, окремі етапи її розвитку, потребує окремого місця, і це відхилило б нас від теми. Тож відзначимо тільки те, що має інтерес у плані нашого завдання — виявити особливості й обставини перших років навчання Миколи Рокицького. На одну, що звикала до певного традиційного ландшафту живописної майстерні з обов'язковими „грандіозними“ полотнами та підрамниками, Бойчукова майстерня, наприклад 1922 року, справила б принаймні дивне враження, нагадуючи більше кустарну майстерню або лябораторію. 4-5 мольбертів, довгі столи, студенти, що працюють коло вікна на дошках темперою, велика чорна дошка, де по черзі роблено „відрисовування“ („аналізи композиції“), фота й репродукції коло учнів і на столі не як прикраса, а як невід'ємний від загальної методи навчання матеріал (зразки мистецтва Асирії, Єгипту тощо),

малювання групами, готування матеріалів, розтирання фарб — от що зовні впадало в очі. У другій кімнаті на полицях рядами стояли речі, що їх поступово безко-нечно закінчували. Тут таки виготовляли й деякі матеріали, емульсії, і все це оповите було млою якоїсь таємности. Наявність певної ієрархічності у взаєминах різних груп між собою й з „майстром“ у цей період відповідала таким самим рисам у самій творчій практиці. Основне ядро додержувало певної ієрархічної корпорації. Але суперечності, закладені в соціально-клясовій базі цього явища, умови пролетарської дійсности клясово диференціювали цю корпорацію хоч і по-вільно, проте певно. Клясова диференціяція „школи“ монументалістів (маємо на увазі конкретну практику) почала виявлятися вже 1923-25-27 рр.

Одну з метод навчання становила „формальна“ аналіза композиційного розв'язання творів різних епох; їх вибирали не випадково, а щоб зрозуміти композиційні закономірності і таким способом вивчати художні культури минулого. Рокицький робив багато їх на чорній дошці крейдою в майстерні і в своєму альбомі. Спершу тут основними лініями зазначається схема будови, що подає геометричну основу, за якою будується композицію. Назначивши, перевірівши і зв'язавши маси й деталі, далі накреслюють лінії, що замикають форми. Заповнюючи включені до композиції площини, студіюється трактування деталей. Довівши відрисовування до бажаної викінчености, вважалося, що художник „переживає“ композицію й набуває запасу певних знаннів, які вводять його до царини композиційних способів і зв'язують з розумінням істотних моментів композиції.

У ділянці малярства художники починають з підмалювання, вивчаючи спочатку темперу, і, тільки опанувавши цю техніку, переходять до фрески. Сієна, зелена земля, білило й чорна — такі були ті скромні засоби, що ними треба було досягти багатства модулювання форм, освітлення й тіні, особливо загальної тональності й архітектонічної цілокупности. Починали часто свої перші кроки в напрямі опанування техніки темпери на рівній, як дзеркало, підготовленій дошці. Тільки опанувавши вже певну техніку, переходили далі до роботи фарбами, покриваючи ними свій підмалювок. Все це мало свою логіку.

Час художникового навчання припав на перше п'ятиліття існування Бойчукової майстерні в академії мистецтв, а далі в художньому інституті. Всіма своїми особливостями, складом самого колективу вона була певною мірою відірвана ще від живої дійсности. Досить одноманітне ще своїм клясовим складом, це покоління монументалістів „нормально“ підросло, найупертішою працею перемагаючи „премудрості“ монументального мистецтва, міцно іноді бронюючися різними „формальними“ й технічними проблемами від повсякденної дійсности. Воно в рамках лабораторної студійної роботи не зазнавало тиску цієї дійсности і було в основній своїй (на той період) частині далеке від громадської практики, розв'язуючи часто завдання з того обмеженого погляду, що його підказували чотири стіни майстерні, де навчання розгорталося на формалістичних ще настановленнях.

Щоправда, невелика частина була щільно зв'язана з громадським життям, а проте основну масу проблем і питань розв'язували формалістично. І тут суперечність між характером практики цього періоду і новою дійсністю, що розгорталася перед їхніми очима і що її суб'єктом був пролетаріят, яскраво продемонстрованою, наприклад, на виставці 1923 року, сприймалась не як суперечність ідеологічного характеру між клясовою ідеологією, світоглядом групи „бойчукістів“ і нового клясового суб'єкта мистецтва, а як „недостатність“ майстерности. Але заглиблювати „майстерности“ було вже здебільшого нікуди.

А тим часом життя настирливо стукалось у двері цього колективу. Доплив нових сил і тиск суспільної дійсности приносить останніми роками відбудовного періоду певні зламні моменти в розвитку так званого українського монументалізму. У поодиноких його представників це виявилось в тому, що вони відійшли

в містику, в абстрактний формалізм і пасивізм, далі поглиблюючи буржуазну змістовність своєї практики; інші шукали виходу або на шляхах розриву з попередньою тематикою, але залишаючи недоторканими старі формальні й ідеологічні підходи, іноді штампи, або заглиблювали й розвивали композиційне, позначене ієрархічною скутістю, статичністю настановлення, схематизм, обмеженість у самих способах, що, здавалось, підлягали негайним змінам. Тут замість одних формальних моментів, як здавалось цим художникам, висувалась не боротьба за нову змістовність, а інші формальні підходи. Зміна їх часто йшла в бік заглиблення натуралістичної виписаности, заглиблення індивідуальних характеристик, більшої суб'єктивности в композиції.

Проте, суть справи була, розуміється, не в цьому: суть справи була в світогляді цих художників, що, визначаючи в основному зміст їхньої практики, обумовлював певну форму його художнього виразу. В 1926—27 рр. цей процес був ще в зародку, розгорнувшись далі багато ширше, в міру того, як заглиблювалася диференціація в „школі“ монументалістів.

Ці спроби опанувати нову тематику робило багато представників цієї „школи“. Але вибрані ними теми революційної боротьби, соціалістичного будівництва закінчувалися здебільшого невдало. І, зрозуміла річ, це не окрема невдача: світогляд художника ще не давав йому можливості подати дану тему з погляду пролетаріату. Настає для революційно-попутницької частини монументалістів період настирливих і іноді болісних шукань виходу, як багатьом здавалось, з цієї безвиході. Але через своє суспільне становище як дрібнобуржуазної інтелігенції вони зусилля свої часто ще спрямовували явно не туди. Цим пояснюється в деякого з представників цієї „школи“ певна за ці роки дезорієнтація, брак чіткої перспективи в своїй творчій практиці. Іде період перероблювання, творчої, класової диференціації і для кращої й основної частини художників-монументалістів — шукання шляхів налагоджування справжніх зв'язків з новим класовим суб'єктом мистецтва, під проводом якого все наше будівництво в класовій боротьбі переходило щодали на вищий ступінь. Це завдання можна було розв'язати тільки на шляхах боротьби за пролетарський світогляд, активно включаючись у класову практику пролетаріату. Цей процес свого часу міг бути не досить усвідомлений, але справа стояла саме так. І якщо дехто ладен був доводити, що діло зовсім не в тім, не в цьому складному процесі діалектичного розвитку (й аналізі класово-диференційованої практики), а лише в недостатньому навчанні й набутій кваліфікації, в недостатності ще „навчального періоду“, за яким у монументалістів спокійно повинне було зростати пролетарське мистецтво, то факти й конкретна історичність переконливо повстають проти цих механістичних, формалістських тверджень, що обходили класовий зміст самої художньої практики і знімали класову боротьбу на ділянці монументального малярства.

Звичайно, не в цьому завдання критики, яка повинна допомогти художникам-попутникам перейти на рейки пролетарської комуністичної ідеології, активно включитися в боротьбу за соціалістичне суспільство. Воно полягає в іншому і насамперед — у марксистській діалектичній аналізі живого процесу, в його розвитку, справжньому живому бутті, рухома сила якого є класова боротьба. Більшість експонатів цієї „школи“ на Першій всеукраїнській виставці були прекрасною ілюстрацією процесів, що про них ми говорили. Всі негативні прикмети в практиці монументалістів, певна традиційність, формалізм, пасивізм тощо в спробах опрацювання нової революційної тематики виступають надто різко. Проте, безперечно льозунг „радянської тематики“ дав, не зважаючи на окремі перекручування, позитивні наслідки.

Не так повільно відбувався розвиток у М. Рокицького. Правда, до цього часу належить його „Трус“, але не ця картина визначає основну тенденцію його ху-

дожного розвитку за цей період. Її треба шукати в його інститутській фресці, а далі в його хаджибеївських фресках, ескізах, малюнках тощо. Ще до цього, своєю суттю шкільного, періоду належить його праця коло поширення й зміцнення свого світогляду. Практика на Донбасі, за яку ми говорили, була важливим етапом у його розвитку. Але перебування на донбаських копальнях і заводах дало не тільки матеріал для його творчості, не тільки зміцнило впевненість художникову щодо правильності деяких накреслюваних ним шляхів і призвело до чіткішого уявлення про характер дальшої своєї роботи, а ще багато більше воно дало з ідеологічного погляду. Перед ним гостро постає питання про соціальну, класову активність його творчості, про перебудовання її в напрямі органічних зв'язків із процесом соціалістичної перебудови, про глибоку ідейну змістовність його творчої практики, про піднесення на рівень ідей, які мусить виявляти його творчість, а це потребувало розгорненої боротьби за творче зростання, за рівень світогляду й майстерність, бож тільки це може забезпечити пролетарському художникові вияв у своїй творчості великих ідей своєї класи.

Процес розвитку, намацування свого власного шляху нерозривно з'єднаний з боротьбою із старими традиціями, що дісталися як спадщина в цей навчальний період і що їх треба було конче перемогти, використавши все позитивне. Він критично переглядає минуле і свої позиції і все вже досягнуто. Звичайно, виживання елементів дрібнобуржуазної свідомості та сприймання було забарним процесом, але важливо відзначити, що цей процес неухильно тривав.

За плякатами, що він зробив їх, відбуваючи практику (наприклад до Дня матері та дитини на Донсодівському заводі, Донбас), за низкою інших робіт настає період упертих шукань найдійовіших способів, що допомогли б виявити новий зміст, правдиво відобразити нашу дійсність. Після спроби працювати в майстерні, де на цей час частина художників взялася уперто змальовувати околицю дійсність, він зрозумів, що справа не вичерпується тим зовнішньо-поверховим, ілюстративним підходом, що відзначає деякі речі за цей період багатьох представників цієї „школи“. Перед ним постає питання про реалізацію в творчій практиці світогляду своєї класи, про засоби виразу, що були б адекватні змістові його творів, бо вони не є технічні моменти, які можна застосувати до першого-ліпшого змісту. Цей період принципово важливого зламу наближає нас уже до етапу формування його творчої методи, що виявляється в умінні бачити часткове як одну із сторін загального і в загальному — найповніший вияв часткового, бачити дійсність у її конкретній різноманітності.

Спочатку не досить свідомо, потім — з ідеологічним зростанням художника — воно почало виформовуватись у виразні погляди і призвело до багатьох нових засад і до нового настановлення деяких „старих“ проблем. По-новому перед ним відкривається багато моментів, що й раніш були в його практиці: це образи колективної праці в країні будівництва соціалізму, героїзм і патос щоденної боротьби коло мартена й домни за чавун і сталь, героїчна класова боротьба пролетаріату і трудящих за комунізм. Цей період охоплює вже останні роки, коли художник працює коло згаданого циклу „Боротьба-будівництво“. Дальше зростання художника, боротьба за марксистсько-ленінський світогляд, за активну класову змістовність своєї творчості і намагання піднятися до такого ступеня, щоб створити дійові образи класової боротьби пролетаріату, соціалістичного будівництва, характеризує останній етап його розвитку. Він дійшов до результатів і висновків про характер своїх творчих настановлень, спільних з тими художниками, що вже значно посунулися наперед по шляху утворення справжнього масового й класово загостреного мистецтва. Ми говоримо про пролетарських художників (Бела Уїца, З. Толкачова і ін., про пролетарське ядро ОМАХР'у). Виходячи з цього правдивого розуміння своїх завдань, Рокицький зокрема намагався опа-

нувати техніку фрески, готуючи себе до завдань, що їх має виконати цей художник. На питаннях про цикли та інше немає потреби окремо спинятися.

Ріжниця його шляху від інших монументалістів переконаливо виступає, коли аналізувати їхню конкретну творчу практику. Аджеж у розвитку інших художників-монументалістів є так само своя логіка. Одні пішли в напрямі боротьби за „формальну якість“, захоплюючись один час останніми новинами паризького ринку, інші шукали „виходу“ в романтиці старого села й містечка, і вірші Єсеніна стали декому за настільну книжку.

Рокицький ішов іншим (своїм класовим змістом) шляхом разом з дуже небагатьма ще монументалістами, зв'язаними в період свого навчання з цією так званою „школою“. Він пішов не шляхами поверхового самозадоволеного дилетантизму, ні по лінії формалістичної крутні. І от у цьому повсякчасному перегляді своїх позицій і досягнутого, в перевірці їх з погляду класових завдань, в настановленні нових проблем лежать, як ми підкреслювали, особливості розвитку творчості цього художника. Зрозуміла річ, це залежало не від іманентного розвитку його самого в собі, — його визначила соціально-класова мінлива наша дійсність.

Цей останній період у розвитку Рокицького, після роботи над хаджибеївським розписом, зв'язаний з новою „кризою“ в „школі“ монументалістів. Вона, звичайно, не була несподівана, бо наближення до керівної класи епохи кращих елементів „школи“, до опанування майстерності, творчої методи, адекватної пролетарському усвідомленню дійсності, було суперечне, і в певні моменти історичного розвитку все це поставало знову з новою силою.

3

Реконструктивний період на весь зріст знову становить питання про соціальну якість роботи монументалістів. До їхньої роботи ставиться конкретні вимоги й потреба чіткого класового настановлення. Уже на хаджибеївській роботі виявилися розбіжності й нові групи; далі ці розбіжності заглибилися, набуваючи часом не досить чітких розгорнутих форм, але стрижень їх був цілком ясний.

Уже в окремих моментах роботи, що Рокицький виконав на Хаджибеї, і в багатьох інших можна вбачати початок того процесу, що певною мірою знайшов свій вияв у дальшій творчій роботі (наприклад, у його ще незакінченому циклі „Боротьба-будівництво“, з якого перші речі були виставлені на Другій всеукраїнській виставці), і значно виразніше — у речах останнього періоду. Художник іперто працює, і на третій виставці з'являється серія композицій і багато малюнків та живопись. Але й це вже перейдений етап. Завдання його мистецтва — не випадкові факти, відібрані від загального, не окремі епізодичні жанрові сцени, завдання його мистецтва — дати узагальнення й типізацію дійсності та тлумачення її з погляду пролетаріату, виявити процес перероблювання ним цієї дійсності, даючи її діалектичне трактування.

Соціалістичні методи праці та образи індустріального пролетаря, нової людини, що здійснює п'ятирічку, — були ті теми, що хвилювали художника. Він пише п'ять варіантів „Доменника“ і з них виставляє тільки один. Перед ним низка композицій, де художник намагається показати колектив, де характер колективної праці підкреслено і характером жестів, і розташуванням фігур, і характером самої роботи з чіткою ритмічністю, і характеристикою руху. Але разом з тим тут ще є й схематизм, і механістичність, і інші моменти, що являють наслідок решток формалізму, хиби творчої методи художника.

Це — „Формівники“, „Каталі“, „Ливарний цех“, серія „Доменний цех“ тощо. Все це, виконане в 1928—29 рр., — підкреслюємо ще раз — треба розглядати тільки як етап у розвитку цього художника, етап уже перейдений.

Далі йдуть роботи з серії збройної боротьби: „Вперед, пролетарі“, „Із нами Ворошилов“, „Ударники“, „Сталін“, „На фронт“, „Єдність лав“, „Згуртуймося навколо ленінського ЦК“ і ін., коло яких тепер працює художник і які виразно виявляють дальше зростання художника.

Серед багатьох речей цього циклу, коло яких він ще працює, є серія „Боротьба за диктатуру пролетаріату“. Які далекі всі ці роботи від театральнобутафорського, „героїчного реалізму“ „старих“ „ахривців“, до того ж ахривців не тільки безпосередньо організаційною належністю, а й характером класового дрібнобуржуазного сприймання революційної дійсності! Як дальший розвиток цієї роботи, що становить частину цілого, де художник подає жорстоку боротьбу трудящих під керівництвом робітничої класи та її партії за скинення капіталу, за будівництво соціалізму, маємо боротьбу за п'ятирічку. Треба також відзначити пано, зроблене 1930 року до XIII роковин Жовтня. За нього ми вже згадували раніш. Єдність партії, єдність на основі ленінізму й незламність пролетарських шеревів — тема цієї роботи, виконана з участю молоді. Тут, міцно побравшись за руки, металіст, тракторист-колгоспник, шахтар, червоноармієць становлять замкнений нерозривний ланцюг. Цим простим, але виразним способом художник виявляє незламну бойову єдність цілого ланцюга. Вона підкреслена й тим, що гвинтівки червоноармійців з боків кожному держить дві руки: одна — червоноармійця, друга — робітника. За групою першого пляну — робітниця й робітники, і все це об'єднує світлий, чітко відрізняваний, умовно трактований мавзолей вождя. Зосередити на Ленінових словах: „Ми йдемо міцно побравшись за руки“ — така мета пано.

Ця робота, прийнята класово-тенденційним змістом, не зважаючи ще на неперевірені окремі елементи схематизму, подібна до таких речей, як от „Пролетарське гроно“ Бела Уїца і багатьох інших праць пролетарських художників, — доводить велику дійову силу соціалістичного мистецтва й участь у класовій боротьбі на боці пролетаріату.

На другому пано-плекаті (1930), зробленому до декади оборони, т. Рокицький разом із художником В. Овчинниковим надзвичайно скромними засобами подають надійну захисницю кордонів Радянського союзу. Над червоноармійськими шоломами, над кепі робітника та хустиною сестри — Сталінові слова: „Ні одної п'яді чужої землі не хочемо. Але і своєї землі, ні одного вершка своєї землі нікому не відамо“.

Отже, в міру ідеологічного й творчого зростання, Рокицький, виходячи з конкретної дійсності, переходить до дедалі глибокого, з класового погляду, виявлення її засобами свого мистецтва. Зокрема в ділянці живописі він свідомо обмежує себе небагатьма фарбами, якими досягає чіткої кольорової характеристики й багатства кольориту. Одно слово, тут ціла низка умовних способів. Сам художник дивиться на ці свої роботи тільки як на готування до дальших робіт — задуманого фрескового розпису, плякатів тощо. Але саме готування таких композицій потребує великої праці й особливостей, що становлять неодмінну умову можливості здійснити таку роботу.

Нарешті треба відзначити окрему величезну роботу, що її виконала колективно перша бригада відділу монументальної пропаганди Київського художнього інституту до відкриття новозбудованого вокзалу в Києві на XIV роковини Жовтня під керівництвом і з творчою участю М. Рокицького. Це пано-плекат на тему: „Пролетаріят, трудящі всього світу й пригноблені народи колоній обороняють батьківщину світового пролетаріату — СРСР“ має понад 60 кв. метрів. Виконали

його за 6 днів. Ця робота, будши, безперечно, значною перемогою пролетарського мистецтва, виявляє той високий рівень майстерности, на який уже піднявся цей художник (і колектив у цілому, що виконав цю роботу). Вага його творчої практики не так у цих готових результатах, не зважаючи вже на низку конкретних досягнень, як в особливостях творчої методи,— тут відмінність цієї практики від практики інших сучасних революційних художників. Коли порівнювати конкретну практику, то яскраво виступає принципова різниця їхньої творчої методи.

І коли тепер творчі проблеми мистецтва, що було б „зрозуміле й улюблене“ (Ленін) найширшими масами робітничої класи й трудящих не тільки Радянського союзу, а й цілого світу як один з могутніх засобів їхньої класової боротьби, стають особливо актуальними,— то творча практика Рокицького з його класово-дійовим ставленням до дійсности, ціла низка вірно в практиці поставлених проблем, у розв'язанні яких він успішно посувається вперед, особливості його творчої методи, що формується, нарешті його майстерність, широка мистецька культура — заслуговують, як нам здається, на всяку увагу. Дальше розгортання його творчости, що нею він намагається брати і бере участь у боротьбі своєї класи, зв'язане з дальшим, вірно спрямованим і класово зорієнтованим його творчим зростанням під лозунгом ще більшого включення своєю творчою практикою в процес розгорненого соціалістичного наступу. Проте, вже досягнене доводить, що для цього він завоював уже багато. Основне тут — боротьба за дальше творче зростання, бо тільки це й дозволить оволодіти матеріалом, який дає новий етап розгортання соціалістичного будівництва.

Останнім часом художник виконав низку праць. Правда, не всі ще ці роботи художник закінчив.

Ці праці безумовно заслуговують на увагу. Ось одна з них — „Гарантія миру“.

Художник показує Женевську говорильню. За пацифістськими зідханнями, за лицемірними прагненнями до миру дипломатія капіталістичних країн ховає від пролетаріату та від трудящих свої справжні наміри — готування до війни, а насамперед — до інтервенції проти Радянського союзу.

Завдання художника було — зірвати маску з цих заходів класового ворога, показати в синтетичному образі вдаване бажання миру з одного боку і справжнє становище — з другого. Розв'язує це художник так. Дипломати простягають один одному руки на знак того, що прагнуть вони миру, але обличчя їхні та гармати за їхніми спинами промовляють щось зовсім інше. На столі підписують численні пакти про мир, а під столом усе вже готове до війни. Гармати — неодмінна приналежність війни, але на одному з набоїв написано — „Гарантія миру“. Навіть традиційний янгол миру не може вже вірити далі буржуазній говорильні — ради обережності прибублює на цю „мирну“ говорильню в протигазі.

Виходячи з цього, автор і мистецькі способи, засоби висловлення так підпорядкував змістові. Спокійну, ніби симетричну композицію, „мирне“ простягання рук дипломатами порушує підкреслений динамічний рух гармат. Загальний ніби спокій симетричної композиції порушують гострі контрасти білого й чорного. Гармати є ніби продовження рук цих дипломатів і тим показують, що війна — це та сама політика.

Візьмімо другу працю: „Никто пути пройденного у нас не отберет“...

Ідея — показати образно формою незламність здобутків пролетарської революції.

Ритмом прапорів, зброї та піднесених угору рук, стиснених кулаків досягнуто стрункості, сталевий моці, впевненості, єдності лав пролетарських. Проводиря в центрі із зіркою на грудях (символ комуністичної партії) подано не в дрібно-буржуазному трактуванні — як героя, що великаном стоїть над масою, а як такого

самого робітника, як і всі. Нічим показним не відзначається він від тієї маси, що його висунула і довірила своє життя як своєму проводиреві, як кращому з кращих. Як і всі, він теж із зброєю в руках, перший у бойовій колоні, впливає на неї силою власного свого прикладу. Це — Ворошилов. Це покищо тільки ескіз, він має деякі формальні хиби (наприклад, у характеристиці фігур); їх треба усунути в дальшій роботі.

І нарешті одна з останніх праць — „Об'єднаймося навколо ленінського ЦК“.

Ленін помер, але живе справа його в комуністичній партії, в з'єднаності робітничої класи навколо кращих його учнів, навколо керівників, вождів, навколо організаторів боротьби за робітничу справу, в єдності комуністичної партії, що здійснює заповіді великого вчителя, — така ідея цієї праці. Задум розгортається в композиції навколо кращого учня В. І. Леніна, навколо вождя робітничої класи — т. Сталіна; — його оточує щільне кільце сподвижників та більшовиків-робітників. Всі разом, як один, партквитками клянуться непохитно берегти Ленінові заповіді, здійснювати їх під проводом ленінського ЦК. Композицію об'єднує і завершує мавзолей В. І. Леніна як символ ленінізму, що об'єднує подану на ескізі плякату пролетарську єдність.

Засоби зображення підпорядковано бажанню показати прагнення дійових осіб до єдності, до єдностайності, трактуючи композицію ніби за замкненим колом з динамічним рухом окремих частин (фігури робітників, їхній рух і ін.) до центру того кола і відповідно розміщуючи темні та ясні плями. Не зважаючи на значні контрасти, вся група в цілому чітко відзначається своєю підкресленою композиційною єдністю, замкненою будовою. покищо працю виконано як ескіз.

Остання праця нашого художника — „На фронт!“ (з розділу „Оборона Луганського“). Це безумовно визначний твір. Композиційні та формальні його вартості безперечні. Це дальше поглиблення змісту художникової творчості та великої його майстерності. Перед нами безумовно один з найбільших майстрів монументального малярства, що, не відступаючи, бореться за соціалістичний зміст свого мистецтва, за високу його мистецьку якість. Отже цілком зрозуміла та велика увага, що віддає їй Рокицький художній спадщині в цілому, досвідів та досягненням пролетарського й революційного мистецтва, технічній досконалості та майстерності. Ось через що його речі так вражають, ось чому кращі його праці, де в художньому синтетичному образі художник намагається розгорнути великий зміст, ті праці, що виконані з великою майстерністю, надовго лишаються в пам'яті. Цілком зрозуміло, що зв'язане це і з характером його художньої мови і з стилістичними особливостями його мистецтва. На цьому шляху до ще більшого поглиблення ідейної змістовності своєї творчості, правдиво відображаючи нашу дійсність соціалістичного будівництва та класову боротьбу пролетаріату й трудящих проти капіталізму, на шляху до поглиблення своєї майстерності треба побажати йому успіхів.

Нарешті треба відзначити, що творча практика М. Рокицького не є вже одинока. Вона скоріше становить частину творчої роботи тієї творчої групи, практика якої — це невід'ємна частина загального процесу зростання соціалістичного мистецтва. Тут, насамперед, треба було б указати на нові молоді пролетарські кадри, що швидко зростають, але це завдання вже багато ширше за тему даної роботи.

Є. Холостенко



2411386

ZUSAMMENFASSUNG

Indem die Oktoberrevolution und die Befestigung der Diktatur des Proletariats die Werktätigen der Ukraine von sozialer und nationaler Bedrückung befreiten, bedingten sie ein Aufblühen der ukrainischen nationalen Kultur, einer sozialistischen Kultur ihrem Inhalte nach.

Riesenhaft sind die Errungenschaften auf dem Gebiet der nationalen Kultur der Sowjetukraine, insbesondere diejenigen auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Einer der interessantesten und hervorragendsten Maler ist Mykola Rokyzkyj.

Dieser Maler hat bereits eine bedeutende Schaffensbahn hinter sich. Seine aktive Teilnahme am sozialistischen Aufbau bestimmte den Weg seines Schaffens, bot seinem Talent und seiner Meisterschaft die Möglichkeit sich zu entfalten und zu festigen, denn erst nach der Oktoberrevolution und nur durch den sozialistischen Aufbau wurden die Vorbedingungen für die Entfaltung einer monumentalen Malerei von tiefem Inhalt geschaffen. Die monumentale Kunst und die monumentale Malerei interessierten Rokyzkyj noch seit den ersten Tagen seiner Lehrzeit und seiner selbständigen Arbeit. Die Verhältnisse des sozialistischen Aufbaus bewirkten ein Aufblühen der monumentalen Kunst als einer gesellschaftlichen Kunst, denn die Ausstattung der Arbeits—Paläste, Arbeiterklubs, Schulen u. s. w. stellte den Malern die Aufgabe hier mächtige Kompositionen proletarischen Inhalts zu entfalten. Rokyzkyj ist einer der grössten Maler-Monumentalisten, dessen virtuose Meisterschaft, dessen grosse künstlerische Kultur, tiefes Studium der künstlerischen Tradition, dessen grosse selbständige analytische Arbeit, dessen vollkommenes Beherrschen derartiger komplizierter Fertigkeiten der Malerei wie Fresco und Tempera ihm das Schaffen bereits hervorragender Kunstwerke ermöglichten.

Einige Jahre besuchte er die Kyjiwer Kunstschule, dann, nach der Oktoberrevolution, arbeitet Rokyzkyj in den Werkstätten des „Wseukriso“ (die allukrainischen bildenden Künste), wo er Agitationswerke schafft; ferner studiert er an der Ukrainischen Akademie der Künste im Atelier des Professors M. L. Bojtschuk. Seine Studienzeit endet im Kyjiwer Kunstinstitut, welches er 1926 im Atelier der monumentalen Frescomalerei absolvierte.

Die letzte Etappe seines Schaffens, welches durch seinen proletarischen Inhalt durch eine Verallgemeinerung und Typisierung der Wirklichkeit und durch eine vollkommene Meisterschaft charakteristisch ist,—stellt ein besonderes Interesse dar. Zu dieser Periode gehört seine Serie über den Donbass, seine ersten Werke aus der Serie „Woroschilow“, „Abrüstungskonferenz“ u. dgl. Man muss auch vermerken, dass dieser Maler ein vortrefflicher Farbenkünstler ist, und dass eine strenge und gedämpfte Farbenskala seine Palette kennzeichnet. Diese bescheidenen Mittel in den Händen des Meisters helfen dem Maler, eine deutliche Farbencharakteristik des Dargestellten zu erreichen.

Er arbeitet bereits eine Reihe von Jahren in der monumentalen Abteilung des Kyjiwer Kunstinstituts, wo neue Kader proletarischer Meister-Monumentalisten herangebildet werden.

Unter seiner Leitung hat die Jugend bereits eine Reihe von Fresco-Arbeiten geschaffen, welche der Aufmerksamkeit wert sind. Der Maler selbst arbeitet unermüdlich und bereitet sich zur Ausführung einer grossen monumentalen Arbeit vor. Einer der Kartons zu dieser Arbeit ist sein grosses Wandbild „Woroschilow“.

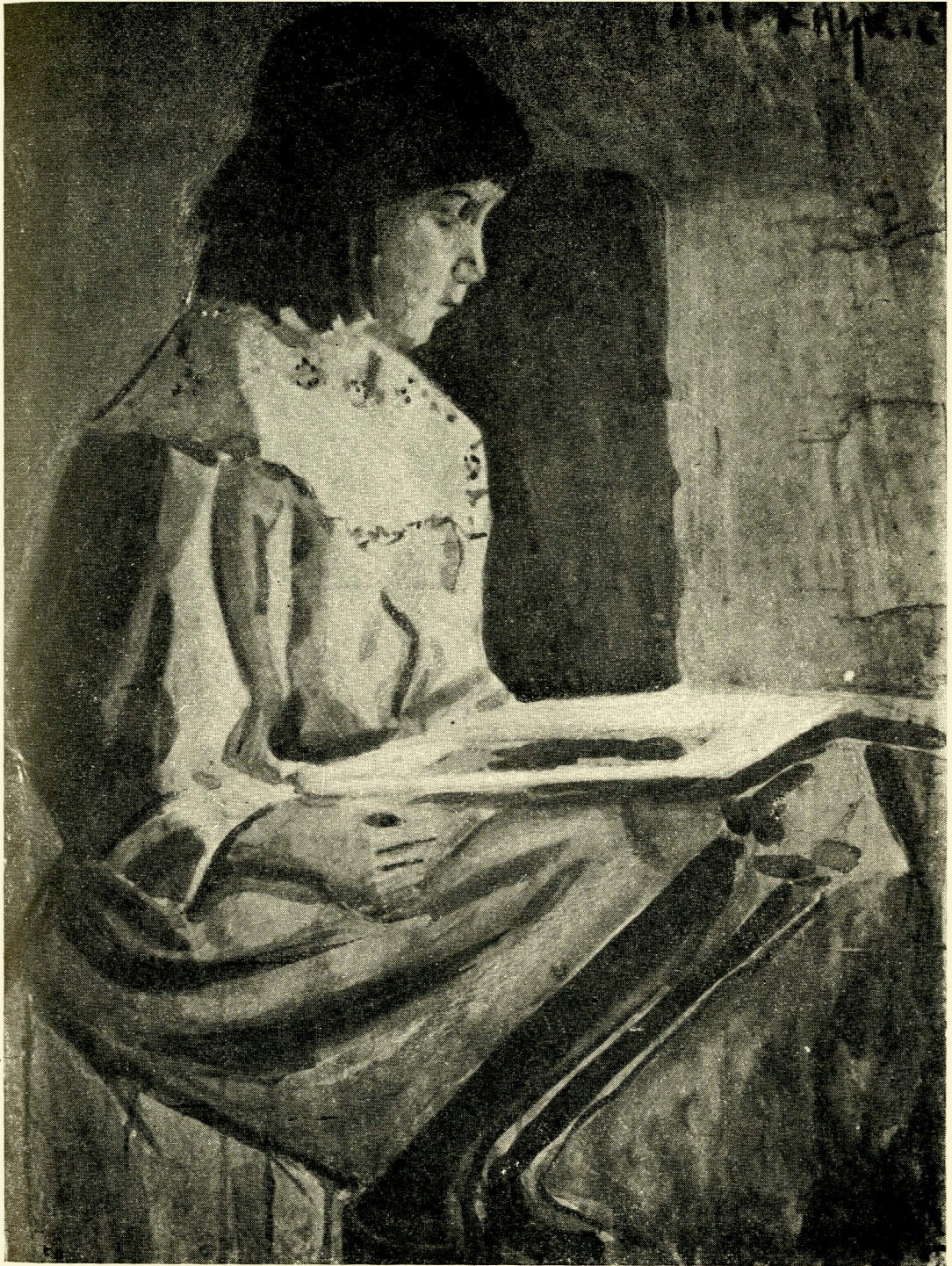
Die Form und der Inhalt seiner Kunst sind durch seinen offenen Zusammenhang mit dem Klassenkampf des Proletariats für den Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft bedingt. Seine konkreten Errungenschaften, sein Schaffen, die von den Ideen der proletarischen Revolution durchdrungen sind, stellen ihn in die ersten Reihen der proletarischen Künstler, die unter der Leitung der kommunistischen Partei kämpfen.

E. Cholostenko

репродукції

список репродукцій

1. Портрет. 1918 рік.
2. Рисунок. 1921 рік.
3. Аналіза. 1922 рік.
4. Яблуня. 1925 рік.
5. Аналіза. 1925 рік.
6. Фреска. 1926 рік.
7. Фреска — розпис колгоспного санаторія на Хаджибеївським лимані. 1928 рік.
8. Деталь фрески — розпис колгоспного санаторія на Хаджибеївським лимані. 1928 рік.
9. Фреска — розпис колгоспного санаторія на Хаджибеївським лимані. 1928 рік.
10. Деталь фрески — розпис колгоспного санаторія на Хаджибеївським лимані. 1928 рік.
11. Деталь фрески — розпис колгоспного санаторія на Хаджибеївським лимані. 1928 рік.
12. Доменник. 1929 рік.
13. Руду беруть. 1929 рік.
14. Із серії „Доменний цех“. 1929 рік.
15. Шахтарі. 1929 рік.
16. „Ми ідемо, міцно побравшись за руки“ — плякат-пано. 1930 рік.
17. Рисунок. 1929 рік.
18. Пано-плякат для київського вокзалу (рисунок). 1931 рік.
19. Деталь пано-пляката для київського вокзалу. 1931 рік.
20. „Гарантії миру“. 1931 рік.
21. Із серії „В боротьбі за диктатуру пролетаріату“. 1931 рік.
22. „Никто пути пройденного у нас не отберет...“ 1931 рік.
23. Барикади (ескіз). 1931 рік.
24. „Згуртуймо лави навколо ленінського ЦК“. 1931 рік.
25. Ударник. 1932 рік.
26. Оборона Луганського (деталь). 1932 рік.
27. Оборона Луганського. 1932 рік.



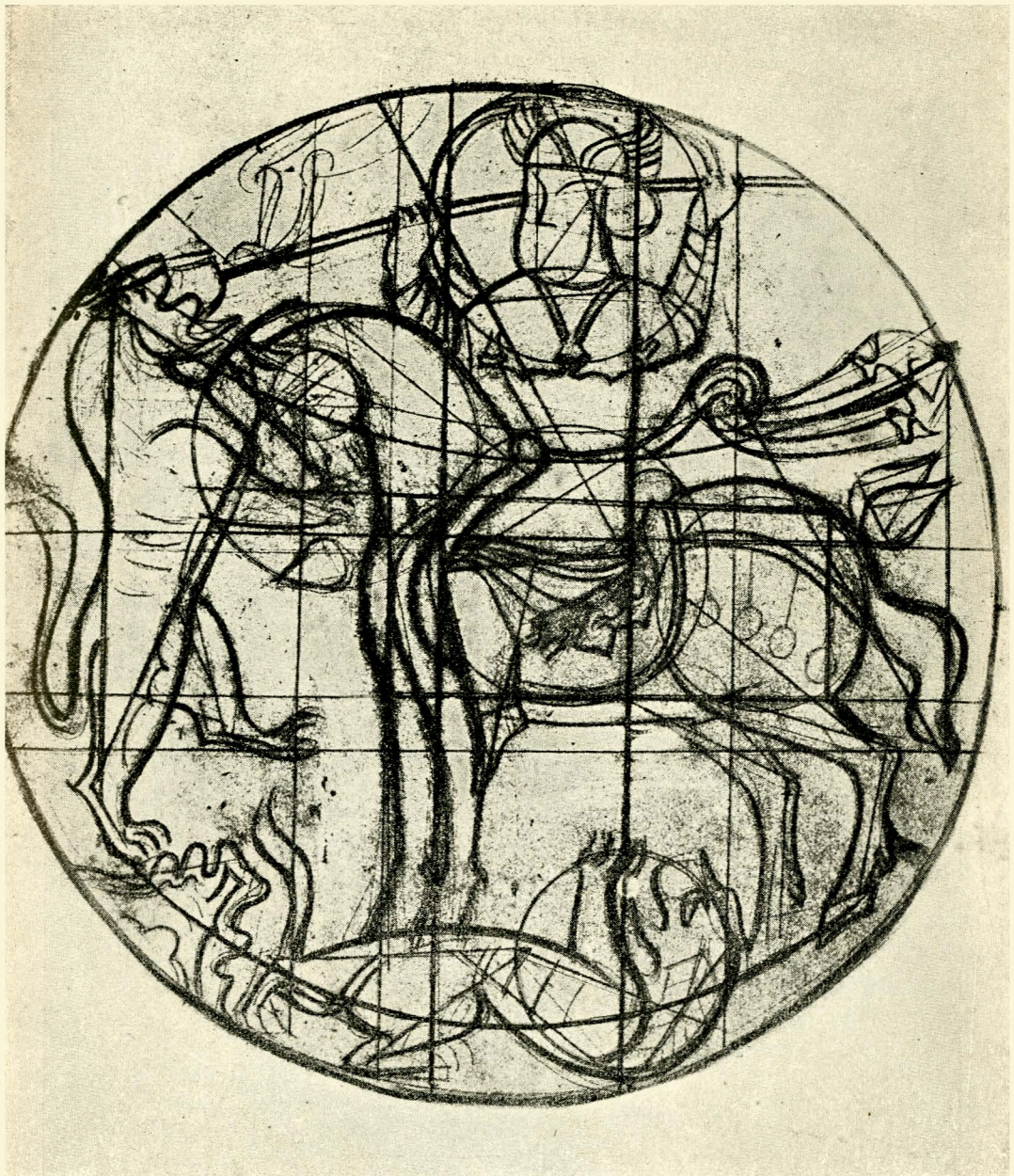
портрет

1918 рік



рисунок

1921 рік



аналіза

1922 рік



яблуня

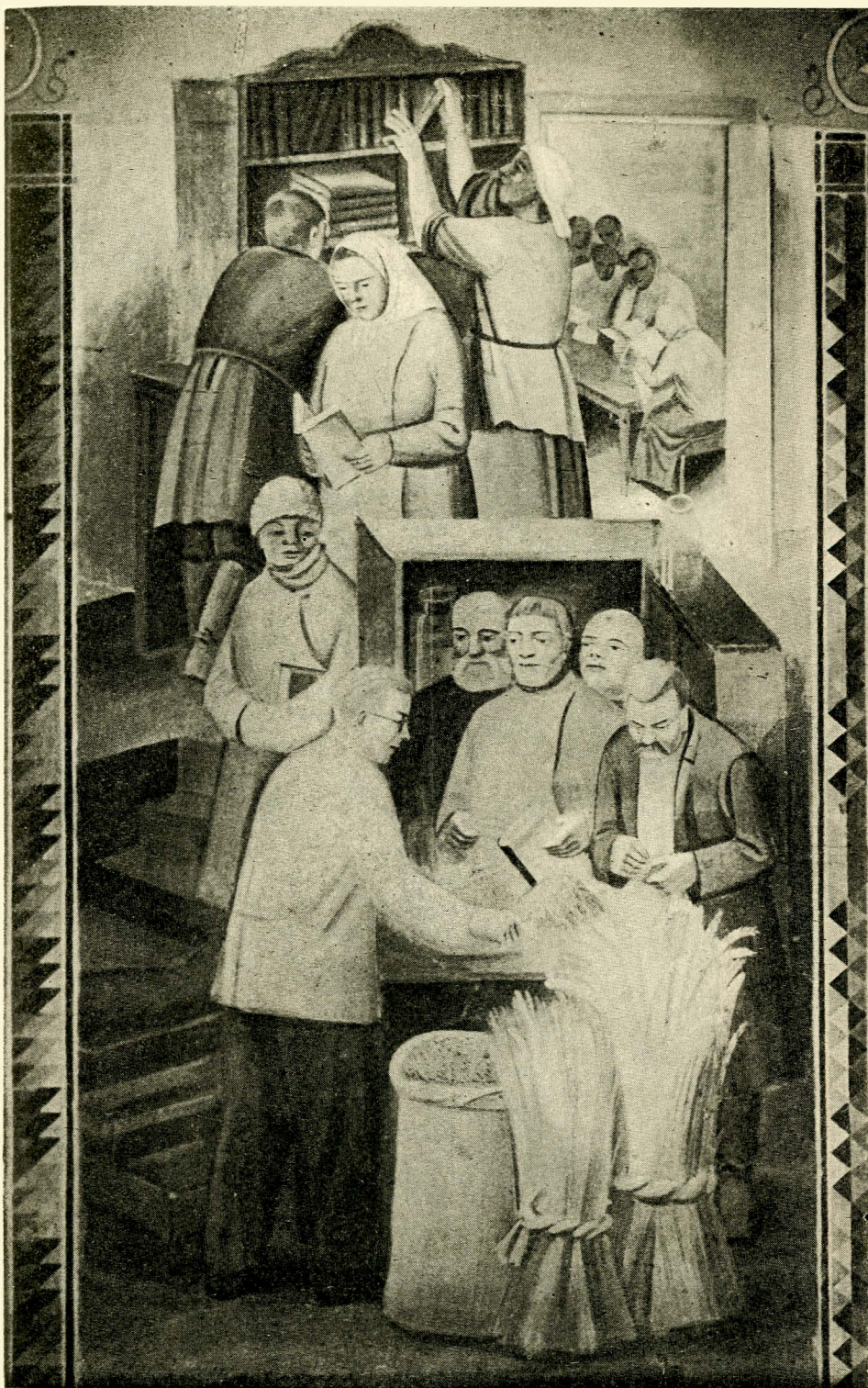
1925 рік





фресна

1926 рік



фреска. розп. колгосп. санат. на хаджибеївському лимані, 1928 рік



деталь фрески. розпис колгоспного санаторія на хаджибей



Лані

1928 рік



фреска. розп. колгосп. санат. на хаджибеївському лимані, 1928 рік



деталь фрески (розпис колг. сан. на хаджибівському лимані) 1928 р.

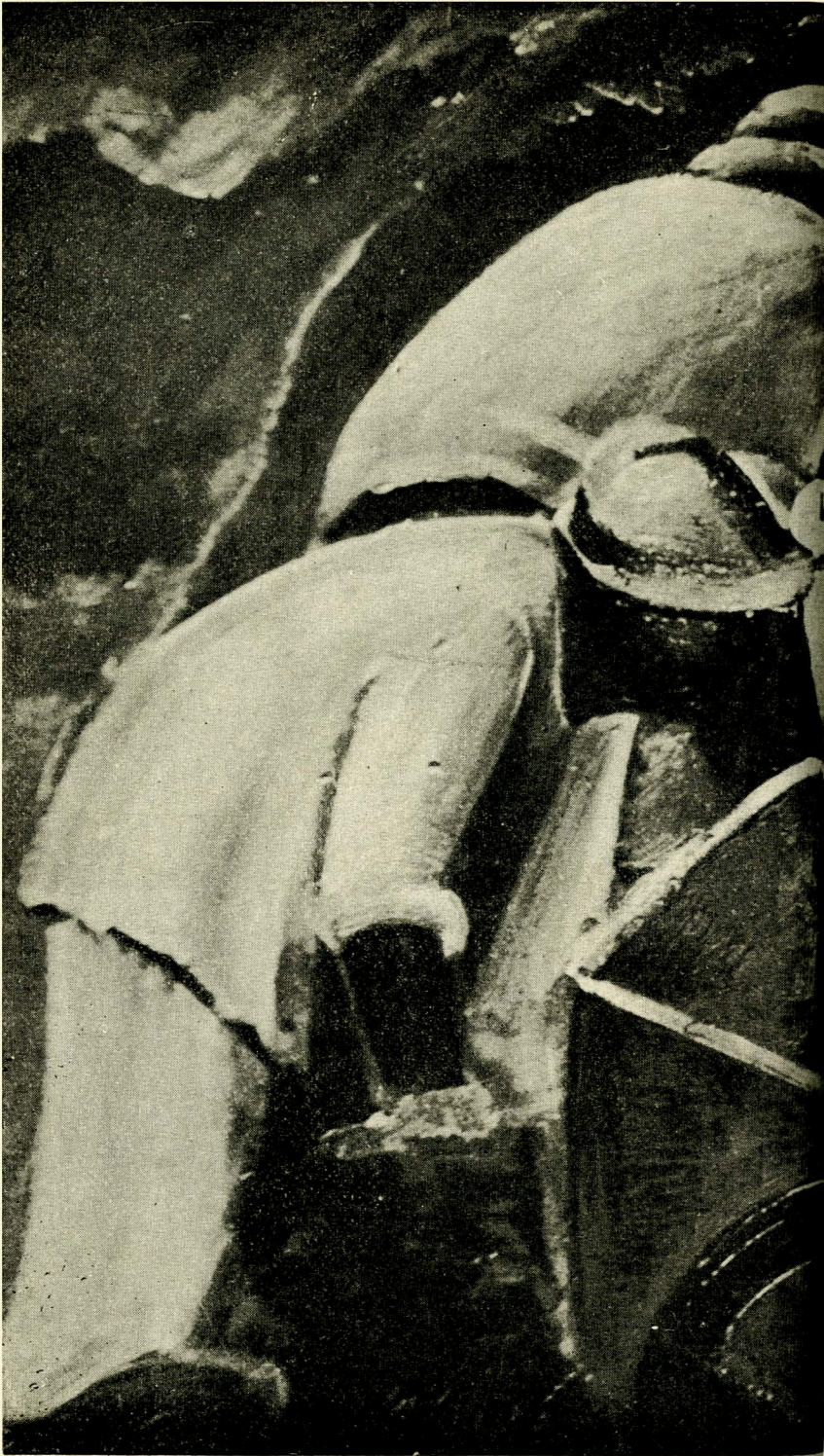


деталь фрески (розпис колгосп. санат. на хаджибіївському лимані) 1928 рік

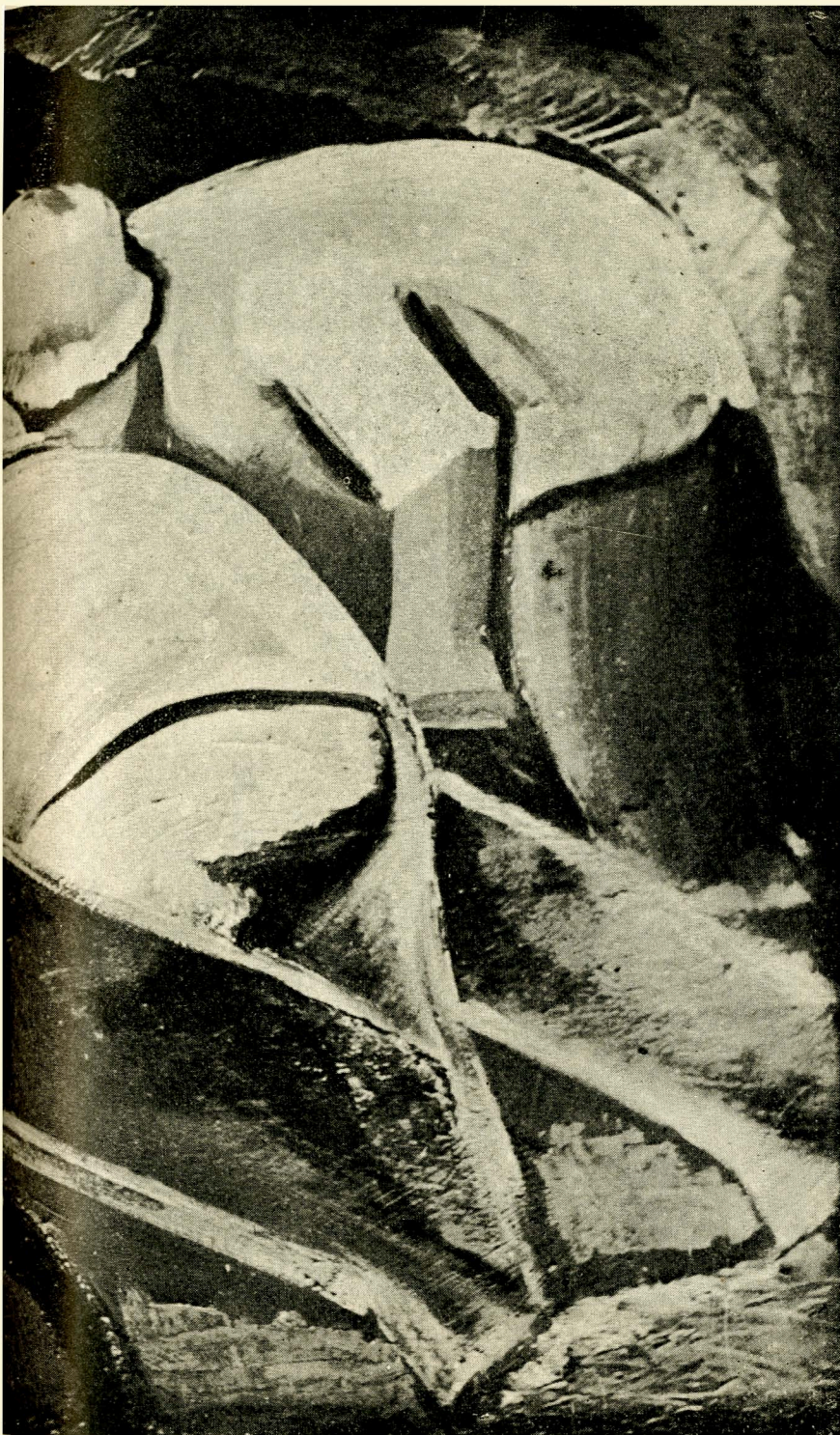


Доменник

1929 рік



руду берутъ



1929 рік



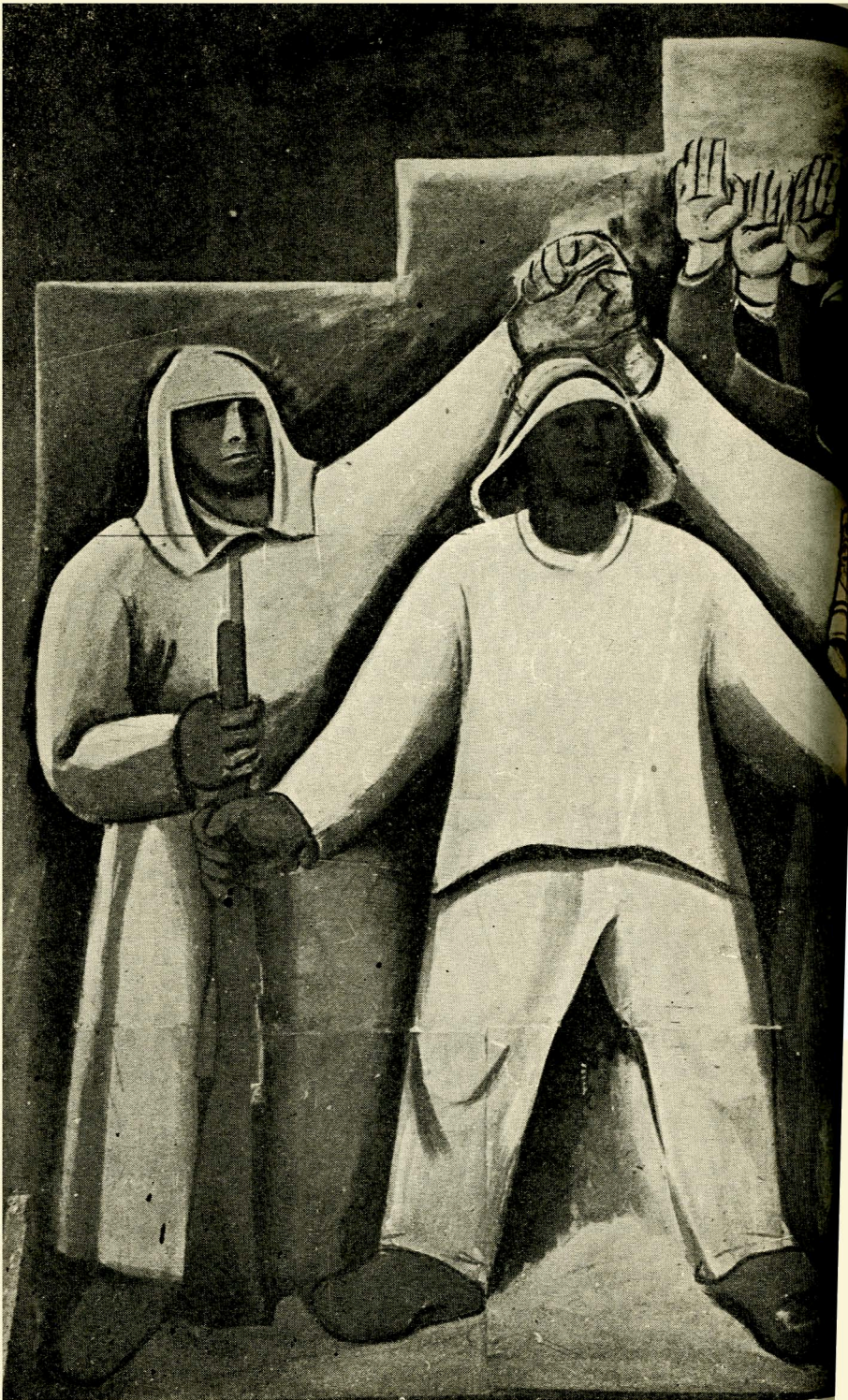
з серії „доменний цех“

1929 рік



шахтарі

1929 рік



„ми ідемо міцно побравшись за руки“ (плякат-пако)





рисунок

1929 рік



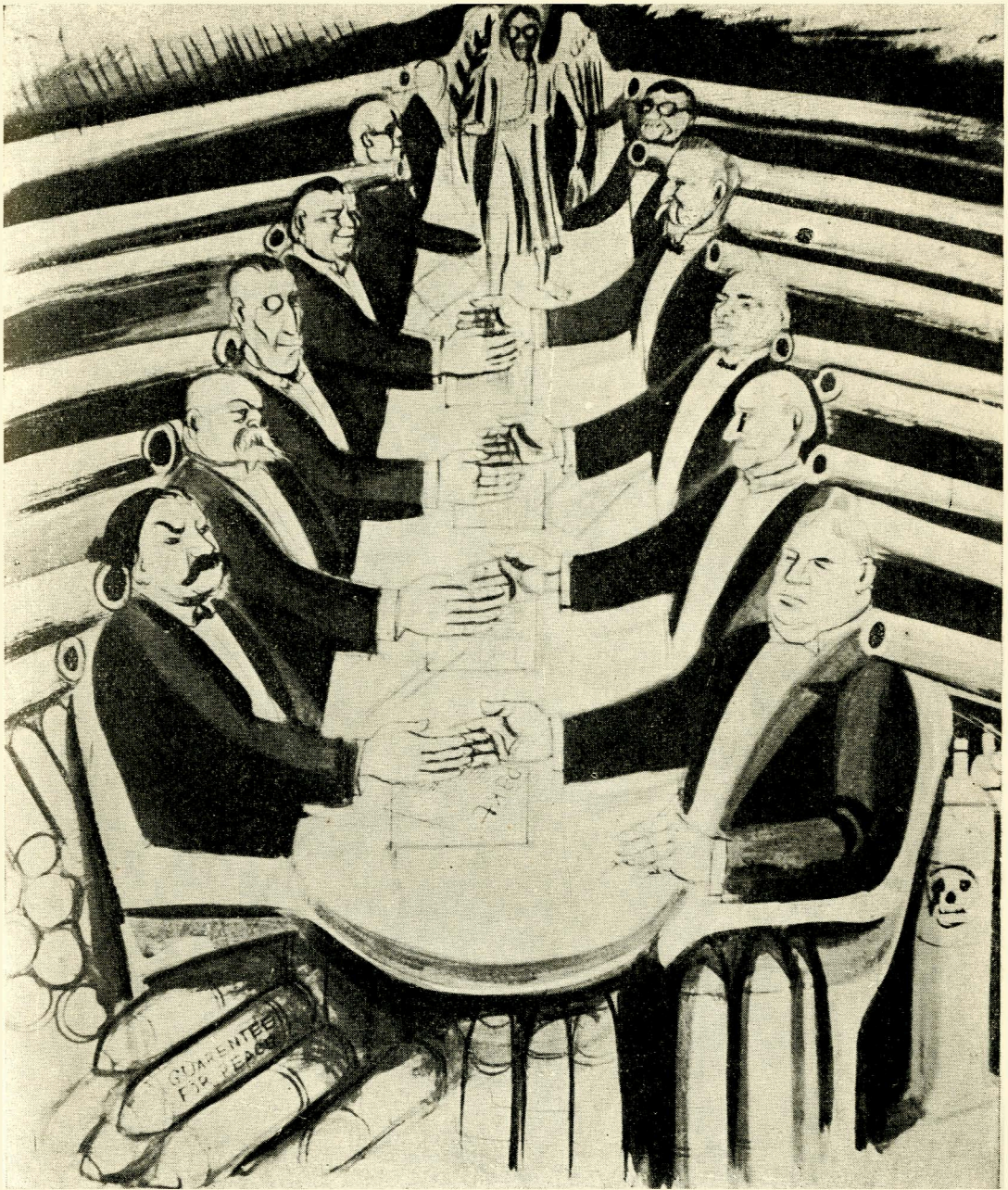
Пано - плакат для київського вокзалу (рисунок)

1931 рік



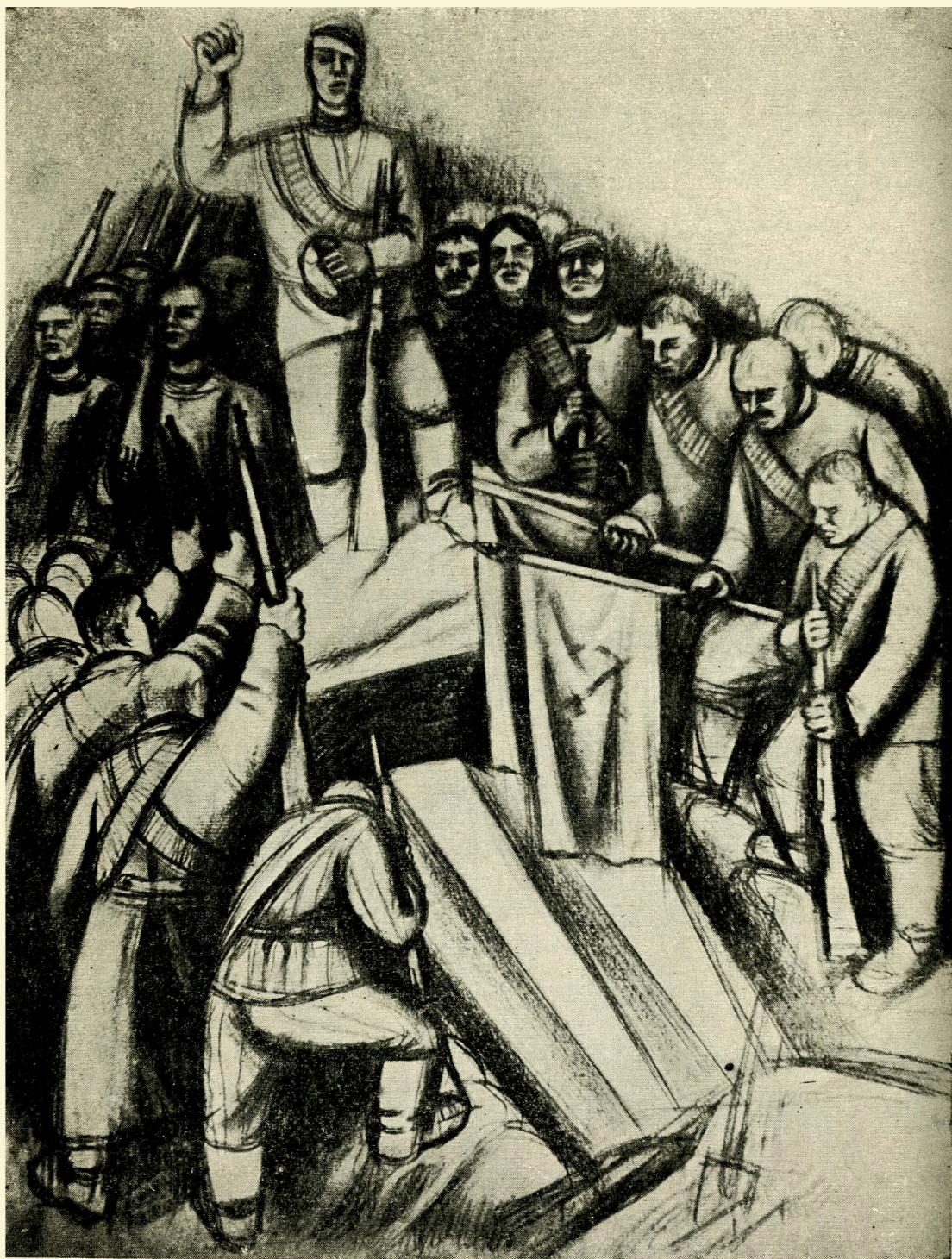
деталь пано - плякату для київського вокзалу

1931 рік



„Гарантії миру“

1931 рік



із серії „в боротьбі за диктатуру пролетаріату“

1931 рік



„никто пути пройденного у нас не отберет...“

1931 рік



баринади (есніз)

1931 рік



згартуймо лави навколо ленінського цк

1931 рік



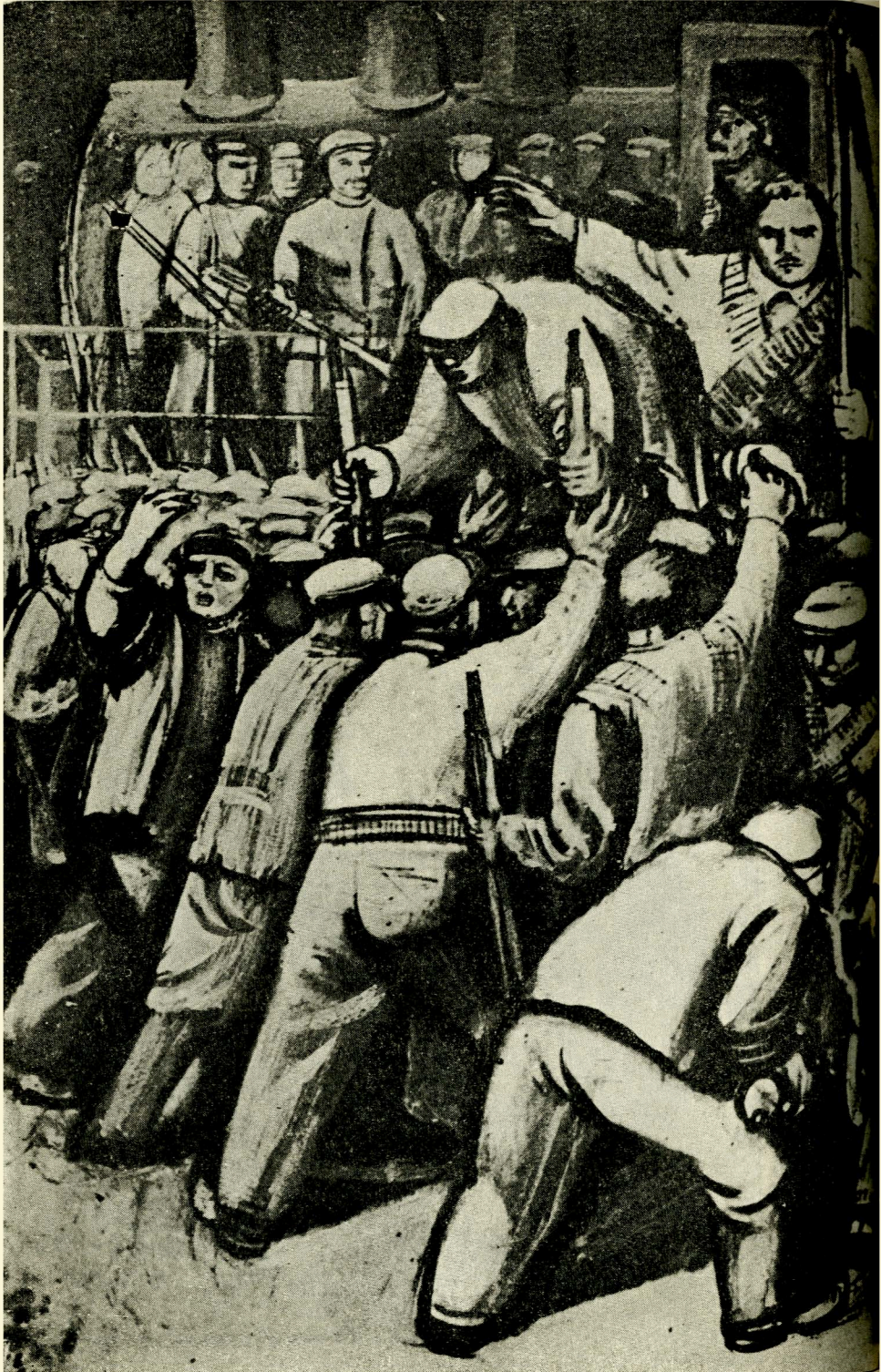
ударник

1932 рік



„оборона луганського“ (деталь)

1932 рік



„оборона луганського“



1932 рік

2005

n-08

Б 260579 р.к.

347
6