

**ВАСИЛЬ
ОВЧИННИКОВ**

бібліотека українського мистецтва



uartlib.org



Є. ХОЛОСТЕНКО

ВАСИЛЬ ОВЧИННИКОВ

РУХ

Нижжа ця вийшла в серії
монографій про українських малярів,
у виданні Видавництва Рух.
Загальна редакція А. Березинського.
Харків, січень 1932 року.

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

Друкувала четверта школа ФЗУ ім. Балабанова в Києві
тиражем 2000 примірників, замовлення № 4843
Сектор літконтролю НКО № 3112 (9884).

Українське пролетарське мистецтво (що піднеслося на чималу височінь ще за громадянської війни), роблячи перші рішучі кроки до того, щоб подолати відставання від темпів соціалістичного будівництва розв'язати нові завдання, активно вмикаючись у практику соціалістичного будівництва, має вже чималі кадри пролетарських художників. Творча практика їх своїм ідейним насиченням, класовою пролетарською змістовністю та високою художньою якістю ще раз доводить величезні успіхи національно-культурного будівництва, успіхи здійснення ленінської національної політики. Серед цих пролетарських кадрів на увагу заслуговує творча практика художника В. Ф. Овчиннікова. Його творчий шлях ще невеликий, проте ряд праць, що вже створив цей художник, як і весь шлях його розвитку, а також низка хиб у творчій практиці, які ще треба подолати, заслуговують на те, щоб на всьому цьому спинитися окремо. Він створив уже ряд безперечно значних робіт (серія „Червоний Китай“, серія „Проти імперіалістичної війни“, готування розпису київського будинку Червоної армії і фльоти, а також багато інших речей), що являють інтерес зокрема в плані розгортання творчої дискусії.

Овчинніков „потомственный“ пролетар-металіст. Із сімнадцяти років, як тільки на заводі, тепер ім. Дзержинського в Кам'янському, де він народився, після закінчення громадянської війни запалюються мартени й домни, починають працювати інші цехи, він стає до праці на мартенівських печах разом із своїм батьком — старим кадровиком-металістом — і старшим братом — червоногвардійцем, що повернувся з фронту. Далі він переходить на роботу до бесімерівського цеху на тому таки заводі і працює до свого від'їзду на навчання до Київського художнього інституту. Коли серед робітників заводу, робітничої молоді почався потяг до навчання, він перший з усього колективу поїхав учитися „художества“ і вступив до художнього інституту в Києві. У своїй автобіографії він пише, що після перших вражень від початкової школи, де він почав учитися 1915 року і де основною педагогічною методою впливу на учнів були методи фізичного порядку, простіше кажучи, учнів тут, у заводській школі, нещадно били, — незабутній слід залишила імперіалістична війна. Дуже вразливий, усім цікавлячись ще з дитинства, він з товаришами ходив дивитись на поранених, що привозили з фронту,

на полонених солдатів австрійської армії, а 1917 року з цієї самої станції від'їжджали на фронт перші загони червоногвардійців робітників заводу. Тоді він уперше спробував намалювати перші й глибокі вражіння. З червоною гвардією від'їжджав на фронт його старший брат. Зосталися в пам'яті також усі роки громадянської війни, окупація німців, а також розкопування жертв денікінської контррозвідки, що оперувала на заводі, коли передовиків-робітників вішали в її штабі в чергу. Це був період жорстокої боротьби за диктатуру пролетаріату, і кам'янські пролетарі вписали не одну героїчну сторінку в історію боротьби з контрреволюцією (петлюрівщиною, денікінщиною, махнівщиною тощо). Там, де колись відкопали замордованих у контррозвідці кращих заступників кам'янських пролетарів, збудовано тепер нове робітничє селище. Свою загальну освіту — початкову школу — Овчинніков скінчив 1919 року. В період громадянської війни один час він бере участь в особливому загоні (ним керував його брат) для боротьби з бандитизмом, махнівщиною. З 1924 року він уже активіст на заводі, працює в комсомолі, його обирають на секретаря цехового колективу, загальнозаводського колективу і т. ін. Його перші кроки в ділянці образотворчого мистецтва пов'язані з роботою в стінній і друкованій газеті, куди він робив карикатури, заголовки, боровся за режим заощадження тощо, а також із першим плякатом намальованим просто на заводській стіні крейдою. Коли на заводі одержали відомості про захоплення Кантону, він намальовав плякат і внизу під ним величезний напис: „Товариші! Кантон узятий!“

Роки 1924, 1925, 1926 минають за напруженою комсомольською роботою. Овчиннікова обирають делегатом на всі комсомольські конференції, він уже рік працює в комсомольському осередку Кам'янського району. Інтерес до образотворчого мистецтва захоплює його обізватися з художньою практикою; він переглядає журнали, що були наповнені, із їхніх сторінок („Прожектора“, „Красной нивы“ тощо) знайомиться з радянським мистецтвом. У своєму життєписі він пише, що про течію школи він не мав жадного уявлення, вважав за найкращий реалізм і себе вважав за реаліста. Виставок у Кам'янському ніколи не було, з художниками він не зустрічався: мав невиразну уяву про Гросса й Ріверу; деякі твори їхні (він їх побачив у журналах „Прожектор“, „Красная нива“) його особливо зацікавили. У тих самих журналах він прочитав про французьку „Ротонду“, вперше подумав про художників і поклав не братися за цю „підозрілу“ справу. Проте цікавість до мистецтва щодалі більше зростає. В одному журналі він прочитав, що Репін намальовав колись то й десь то килим так „натурально“, що видно було всі окремі нитки. „Спробував те саме зробити і я, — пише Овчинніков, — але нічого не вийшло“, він вирішив, що тепер остаточно йому не бути художником. У наступний період він працює над своїм загальним розвитком, знайомиться з пролетарською літературою, читає й перечитує Горького, Фурманова, Лебединського, Фадеева й інших.

1928 р. він остаточно вирішує працювати в ділянці мистецтва і вступає до Київського художнього інституту. Перший період навчання, що розгоралося в інституті на типово буржуазних формалістських настановах, ідейно вихолощених завданнях, де студенти роками повинні були робити різноманітні „неутральні“ натюрморти, які чергувалися з голими натурницями — призвів до певного розчарування. У майстерні, де він працював, і в усьому інституті „формально-технічні“ дисципліни, типовий буржуазний формалізм становили основний зміст усієї творчої роботи. Він примушений був малювати голіх натурниць суцільною червоною фарбою, розв'язуючи „глибокі проблеми“ формально-технічного порядку, що надзвичайно глибокодумно з'ясовували різноманітні професори, і, закінчивши подібне завдання, брався за наступне, — малювати ту саму абож іншу натурницю, але обов'язково голу, — зеленою фарбою. Овчинников ретельно виконував і те, і те. За цей період навчання в нього залишилися зразки подібної творчості. Він виконував усе, що вимагала програма інституту й факультету, з усім творчим ентузіазмом і завзяттям. Але річ не тільки в тому, що Овчинников ретельно як студент переходив своє навчання. Зрозуміло, що всі ці „формально-технічні“ настанови, настанови на „формальну якість“, на „об'єктивні“ й „наукові“ підходи, на думку попереднього керівництва цього інституту, різноманітні проблеми „кольору“, „простору“ тощо були зовсім не неутральні — це вияв класово-ворожого ідеології в ділянці образотворчого мистецтва, і її класово-ворожий тиск мав свій вплив на процес розвитку Овчинникова як художника, і для цього були надто придатні і „неутральні“ натюрморти, і червоно-зелені натурниці, і інше. Незабаром, після року впертої праці, в інституті з'являється ряд його самостійно виконаних рисунків, що мають часом явно нездоровий характер. З'являється його „Машиністка“, „Цигани з ведмедем“ і просто якісь містичні фігури, що загалом кажуть про певний відхід у потойбічний світ, об'єктивно щодали від радянської дійсності, дійсності класової боротьби. Професура й керівництво інституту, що „по-марксистському“ обгрунтовувало їх діяльність, могли бути задоволені із своїх „успіхів“. Його рисунок „Машиністка“, що був надрукований в „Авангарді“ — альманахові, — де підкреслена характеристика величезних товстих ніг у коротенькій спідничці багато вище колін і мініатюрної голови та інші особливості — виразно виявляють чуже й вороже сприймання нашої дійсності. До цього самого періоду належить його перебування (разом із художником З. Толкачевим) в ОСМУ — об'єднанні сучасних мистців України. Кадри цього об'єднання, які склалися переважно з типово буржуазних художників, що здійснювали „формально-технічні“ настановлення в своїй творчості, відразу примусили Овчинникова поставити перед собою низку питань. Але вірно їх розв'язати перешкоджав і недостатній ще зріст самого художника, і обстановка, оточення в інституті. Цей період його роботи відзначено значним захопленням експресіонізмом. „З активного пролетаря тут, в інституті, де професори й студенти мого курсу

жального уявлення не мали про політику, клясовість мистецтва, поступово, але певно в своїй творчій практиці перетворюючись в дрібнобуржуазного інтелігента, що об'єктивно уникає радянської дійсності¹, пише він у своєму життєписі. У цей період створює такі речі, як „Композицію в квадратах“ і ін. Цьому сприяли також різноманітні теорії ідеалістичного порядку, проповідувані в ОСМУ, — про глибини „формальних шукач“, про значення „плятна“, „динаміки ліній“, „статичну площину в просторі“ тощо. Це шлях голого формалізму, аполітичності, і всім цим прищеплювано ідеалістичний світогляд, старий буржуазний мотлох, підношуваний у „високо-вченому“ вигляді, тим більше, що рівень опанування ним марксистсько-ленінського світогляду, методології діалектичного матеріалізму був дуже низький.

Період інтенсивного навчання (1928-29 року) припав на період найбільших „перемог“ „формально-технічних“ настановлень в інституті. У цей період працює в КХІ Малевич, що його попівські теорії й містика не потребують особливих доказів, Крамаренко, Голуб'ятників і інші з принциповим твердженням про „очистку ока від моментів естетичного сприймання, як основи майбутнього художника“¹ — у першого і з вінегретою з іконописного стилізаторства й провінціального „кубізму“ (червоно-зеленими натурниціями) у другого, що стверджували все це в навчальній практиці.

За всі ці „успіхи“ Овчиннікова, зрозуміло, особливо хвалили всі ці „професори“, і всі разом, і кожний зокрема, хвалили за „дзвінкість кольору“, за „динамічність лінії“ тощо.

На малярському факультеті Київського художнього інституту до моменту його реорганізації в 1930 р. від першого до останнього курсу докладно викладано в усіх програмах і навчальних плянах та старанно здійснювано на практиці настановлення на „неутральні“ натюрморти, на наближення до „вічних“ цінностей буржуазного мистецтва і обґрунтовувано все це кінцевою потребою для українського післяреволюційного мистецтва, „пройти путь исканий пусть архи-формальных, пусть архи-буржуазных“², потребою „наближення до сучасного рівня мистецтва взагалі“, що становило вихідні принципи положення³. Це вимагало насамперед відповідного змісту всієї навчально-творчої роботи й дало певні можливості для зростання тут буржуазної й дрібнобуржуазної ідеології. Не дивно через те, що голі натурниці, ставлені в особливо, підкреслено „вызывающих“ позах, різноманітні дядьки, іноді рабини становили основний зміст мистецтва молодих кадрів, що зростали в інституті. І на все це напускано густого туману розв'язання проблем „форми“, виучуваної на голих натурниціях за „вісною“ методою, що становила один із „найталановитіших“ винаходів колективу „формально-

¹ Див. Програму з фотекольору КХІ на 1928/29 р.

² „Советское искусство“ № 6, 1928 р.

³ Див. ст. Ів. Врони напр. в журналі „Критика“ № 1, 2, 1928 р.

технічних" професорів¹. Кажуть, що автором цієї „вісної“ методи був Бернштейн — один із „формально-технічних“ професорів. Але це не зовсім точно, і тільки скромністю можна пояснити замовчування активної участі в утворенні цієї „наукової“ й „об'єктивної“ методи керівництва „формально-технічними“ дисциплінами.

Приїжджаючи у відпустку на завод, він виразно бачив протиріччя поміж настановленнями та своєю працею в інституті як художника і конкретно дійсною, що гостро сприймав на своєму заводі, де робітники Кам'янського під проводом партії що не день здобували нові перемоги в будівництві соціалізму. Проте обставини в інституті з усіма псевдонауковими обґрунтуваннями настановлень на оволодіння „формальною культурою“ не сприяли тому, щоб це протиріччя було усвідомлене як протиріччя класового порядку, як процес класової боротьби на образотворчому фронті. Овчинніков схиляється до думки повернутися на завод до свого колективу, у свій бесемерівський цех. Але далі відбувається чималі зміни. Починаючи працю секретарем загальновишівського комсомольського колективу, він у цей час зустрічається з групою товаришів, що розгортали боротьбу за пролетарське мистецтво, працюючи на образотворчому фронті. Зрозуміло, що все це, як і наступна перебудова вишу, було спричинене розгортанням класової боротьби в цілому, зокрема на образотворчому фронті, її загостренням, дальшими вирішальними успіхами соціалістичного будівництва.

Ми казали за обставини, в яких почалося його художнє навчання. Воно багато дало в розумінні буржуазного мистецтва, але мало, нічого для його наступної праці, коли перед ним виразно повстало питання про мистецтво, як активну зброю класової боротьби, про класовий, пролетарський зміст його творчості. Зустріч із цією групою товаришів, включення до активної боротьби на образотворчому фронті, в боротьбу за пролетарське мистецтво по суті вплинули на ввесь наступний процес розвитку Овчиннікова як художника. Перед ним стає питання про включення своєю творчою практикою в активну боротьбу за темпи соціалістичного будівництва, про мистецтво, як активний фактор пізнання й зміни дійсності (в пізніший період), питання про форму і зміст із класового погляду, про світогляд, реалізацію в мистецтві методи діалектичного матеріалізму, про свідоме пролетарське скеровання всієї творчої праці, і, нарешті, чітко виступає питання провідної ролі світогляду, свідомості в мистецтві, про використання художньої спадщини й досвіду пролетарського мистецтва. Коротко казавши, Овчинніков стає на шлях боротьби за пролетарське мистецтво. Зрозуміло, не

¹ Програми ці мали на меті, як і навчальна практика, „підвести об'єктивну базу під вивчення кольорових явищ, розвинути культуру форми через організацію уяви про елементи, що з них складається форма, систематизувати враження ока від тримірної природи за вісною методою, а також засвоїти матеріал (олія, олівець)“. (Програма з фортеписунку Київського художнього інституту на 1928-29 навчальний рік.)

доводиться підкреслювати, що не всі ці проблеми на всіх наступних етапах його творчого розвитку були достатньою мірою усвідомлені, але безперечно одне: Овчинніков стає на шлях розуміння мистецтва, як зброї в класовій боротьбі, і весь наступний його шлях як мистця, маючи окремі зриви, характеризується класовим пролетарським скерованням. Цей період рішучого зламу належить до 1929 року, коли загострення класової боротьби на образотворчому фронті, заглиблення класової диференціації попутництва, успіхи пролетарських кадрів, що розгортали свій наступ, зріст його як художника, його свідомости, його активна участь у класовій боротьбі визначили місце цього мистця-робітника на образотворчому фронті в класовій тут боротьбі. Величезну роль тут відіграла група товаришів, що вели свого часу боротьбу в АРМУ¹ (Асоціації революційних мистців України) за класові пролетарські позиції, виїшли пізніше з АРМУ і разом з товаришами, які виїшли з ОСМУ (Овчинніковим і Толкачовим) створили об'єднання „Жовтень“, а пізніше взяли найактивнішу участь, об'єднавши значні пролетарські кадри, в утворенні ВУАПХ'у. Ця творча група відіграла вирішальну роль в процесі його дальшого розвитку, формування творчої методи. Цей художник і його творча практика становлять один із прикладів наслідків розгорненої тут боротьби за нові пролетарські кадри. Пізніше цьому самому процесові присутньої перебудови після навчання в інституті (про характер його ми говорили) допомогла корінна реорганізація вишу, що почалася в 1930-1931 роках і припала на час, коли Овчинніков закінчував своє навчання в Київському інституті пролетарського мистецтва.

„Формально-технічні“ настанови з псевдонауковим попівським буржуазним ідеалістичним теоретичним мотлохом, що їх обґрунтовував, були відповідно розцінені й рішуче викорчовані з навчальної практики. Уперше в школі ставиться питання про класовий пролетарський зміст творчої роботи. Це питання постало перед Овчинніковим ще раніше як перед групою товаришів, із якою відтоді пов'язано весь шлях його творчої практики.

Тут варто відзначити, що спільність назви українського об'єднання „Жовтень“, що в утворенні його Овчинніков брав найближчу участь, із „Октябрем“ в РСФРР дало багатьом, часто з міркувань групового характеру, ставити знак рівняння між ними. Тим часом досить найповерховіше обізнатися з фактами розвитку образотворчого мистецтва РСФРР і УСРР, а також творчою практикою цих об'єднань, щоб очевидно стала хибність подібних тверджень. Ні організаційно, ні по суті в своїх творчих настановах, загальній лінії „Жовтень“ із „Октябрем“ не мав спільного. Творча практика „Жовтня“ каже про це найпереконливіше. Наприклад, досить узяти творчу практику З. Толкачова, М. Рокицького, В. Овчиннікова і ін. з її ідейною насиченістю, з настановою на пролетарське монументальне малярство, образотворчий плакат,

¹ Див. газету „Вісті ВУЦВК'у“ за 12 січня 1930 р.

і порівняти хоча б із „вещизмом“ „Октября“, з його „деланием вещей“, ідейно вихолощеним буржуазним функціоналізмом тощо. Зрозуміло, це не значить, що цим знімається низка неправдивих антиленінських теоретичних настановлень, що їх висунув „Жовтень“ і що виявляли тут вплив Фріче, механістичної концепції Маца, яка довгий час мала значний вплив, зокрема на образотворчому фронті, не будучи своєчасно викрита¹. Повертаючись до процесу дальшого розвитку Овчиннікова як художника, треба відзначити, що зламний етап, за який ми казали, мав свої протиріччя, вимагав подолання низки моментів, що виявлялися в творчій практиці, вимагав розгортання рішучої боротьби насамперед за пролетарський зміст своєї творчості, вимагав постави питання про провідну роль марксо-ленінського світогляду. Усе це вимагало впертої боротьби й подолання буржуазних і дрібнобуржуазних формалістських впливів. Належна постава питання про пролетарське мистецтво, провідну роль світогляду в творчій групі товаришів, що про неї вже була мова, всупереч „підсвідомим глибинам масової й індивідуальної психіки“, „інстинктовому усвідомленню доби“ тощо, що висував Врона² й АРМУ, вирішила питання про наступне дальше зростання цієї групи, її творчої практики.

Ще' неподоланими впливами буржуазного мистецтва позначено багато робіт Овчиннікова за період 1929 року. Від малярства він переходить переважно до рисунку, до роботи одним тоном (олівець, білила, туш, підмальовок), цими самими матеріялами останнім часом він виконав ряд попередніх ескізів окремих робіт. Виставлені на ІІ всеукраїнській виставці НКО УСРР роботи цього художника переконливо промовляють за цей уже новий етап його зростання. Зрозуміло, цей новий етап розгортання його творчої практики має свої зриви. Наприклад, художник, працюючи коло теми про класову боротьбу на селі, колективізації,—ще не вільний від тиску дрібнобуржуазної ідеології, що не дозволяє показати дане явище з класового погляду, показати його діалектично. Впливи різноманітних експресіоністичних підходів, захоплення розв'язанням кольорового завдання (на шкоду ідейній насиченості й змістові твору), себто рештки формалістських впливів призводять ще в деяких працях до перекручування правдивого класово-поглибленого трактування насамперед самої ідеї твору. Як на приклад досить указати на його роботу „Куркул“, а також „Колективізація“. Проте разом із цим треба з усією категоричністю заявити, що, розглядаючи всі його праці в зв'язку з усім процесом розвитку художника, уже в цім періоді є й позитивна практика, зокрема праці, що мали показати боротьбу пролетарів заводу ім. Дзержинського за промфінляни. Знайшлися, розуміється, люди, що з міркувань суто групового характеру, не маючи нічого спільного з боротьбою за

¹ На цьому я зупиняюся в окремій роботі.

² Див. „Мистецькотехнічний вист“, № 1, вид. XXI, 1928, „Революція и Культура“, № 13, 1928 р.

пролетарські кадри і з розгортанням пролетарської самокритики, поспішили об'явити Овчиннікова мало не куркульським художником, а в окремих виступах прямо написано, що він уже стоїть по той бік барикад. Розуміється, все це не потребує жадного спростовання, а політична помилковість і шкідливість таких виступів очевидна. Замість допомогти, така критика тільки могла затримати дельший розвиток художника. Творча практика, як цього періоду, так і наступних, найпереконливіше доводить і виявляє справжні наміри подібної критики.

У своєму життєписі Овчинніков пише, що „така критика тільки ускладнює й затримує дальше зростання і подолання припущених помилок, не вказуючи дальшого шляху і, об'єктивно здіймаючи галас із групових міркувань про контрреволюційність, заважає правдиво орієнтованому дальшому розвиткові“. Швидке творче зростання художника відзначає весь наступний період, що характеризується надзвичайно інтенсивним розгортанням творчої роботи.

Він уперто працює коло поширення свого світогляду, коло поглиблення ідейної насичености своїх праць, коло поглиблення їхньої пролетарської змістовности, коло оволодіння досвіду, що вже його має пролетарське мистецтво. Цьому сприяє теоретичне навчання, що дає можливість усвідомити питання творчої методи пролетарського мистецтва, питання свідомого критичного використання мистецької спадщини. Цьому сприяє також дальше поглиблене знайомство з пролетарською літературою, її досягненнями, творчістю пролетарських поетів і письменників. Його загальне зростання, характер дальшого навчання (він переходить на монументальний відділ) висуває перед ним питання про монументальне малярство, до якого його особливо вабило ще в період, коли він починав свою роботу. Цьому сприяла також його активна праця з групою монументалістів (Рокицький і ін.). Овчинніков закінчує монументальний відділ Київського інституту пролетарського мистецтва і з 1931-32 навчального року працює асистентом у цьому самому інституті на відділі монументальної пропаганди. Зламним моментом у його роботі була участь у готуванні монументального розпису київського будинку Червоної армії і фльоти. Правдиво оцінивши це завдання, як серйозний іспит для себе, як пролетарського художника, він виконує ряд ескізів; їх у процесі дальшої роботи коло цього розпису частково перероблюється разом із колективом товаришів, що виконували картони цього розпису. Треба було показати клясову суть Червоної армії, її інтернаціональний характер, показати її як озброєний загін пролетарської диктатури, ролу комуністичної партії, робітничого прошарку, показати Червону армію, як кузню нових кадрів організаторів соціалістичного сільського господарства тощо. Коротко казавши, треба було створити пролетарський розпис, насичений клясовим пролетарським змістом, високий своєю мистецькою якістю, максимально дійовий і зрозумілий своєю художньою мовою широким масам трудящих. Ця конкретна робота, виконувана

в безпосередньому зв'язку й з активною участю політичних робітників Червоної армії, не тільки багато дала для правдивого розуміння й розв'язання змісту цього розпису: вона ще більше дала також у тому розумінні, що в процесі цієї роботи були зроблені рішучі кроки до подолання елементів схематизму, окремих решток формалістських впливів попереднього періоду роботи. Від художника вимагалось клясово усвідомити, утіяти своє завдання, і розв'язати його можна було тільки підносячи рівень свого світогляду на відповідну височину. От чому боротьба за оволодіння в творчій практиці методом діалектичного матеріалізму, наближення до дійсного утворення мистецтва великої ідейної насиченості—стало основним завданням. Для вестибюля будинку Червоної армії і фльоти, де передбачалося виконати чотири фрески, Овчинніков на своїх ескізах так розв'язує своє завдання: зміст першої фрески (їх усі чотири видно глядачеві, що входить до вестибюля, бо підлога вестибюля має форму півкола) — „Червона армія на варті пролетарської диктатури“ з центральною фігурою робітника в будівлі, що в обох руках тримає держало прапора, який міститься за ним, за його спиною. На прапорі лозунг: „Пролетарі всіх країн, єднайтеся!“, серп і молот, унизу озброєні червоноармійці. Друга фреска — імперіалістична армія розстрілює робітників. Тут невеликий, проте важливий деталь, що розгортається й на наступній фресці: у салдатів, що стріляють на робітників, очі міцно зав'язані пов'язкою. На третій фресці він показує роботу комуністичної партії, роботу в армії і зростання клясової свідомості, її пробудження — його показано як зривання пов'язок із очей салдатів імперіалістичної армії, що міцно ще лежали на їх очах на попередній фресці. В центрі фігура комуніста, на грудях у нього червона маленька зірка. Одному з салдатів він знімає пов'язку; салдати, що оточують його, зривають пов'язки сами. На останній фресці показано соціал-демократа, фашиста, капітал і проти них скеровують зброю робітники й салдати; у центрі фігура шахтаря, що зупинив вагонетку і підняв руку, звертаючись до глядача. Зверху лозунг: „Пролетарю! Будь на сторожі!“ В інших приміщеннях будинку Червоної армії мусять бути розгорнені теми утворення Червоної армії („Від червоногвардійських і партизанських загонів — до Червоної армії“), показана роля партії, її провідирів, боротьба за механізацію, оволодіння технікою в Червоній армії тощо. Із цих речей особливо значна, правда ще не закінчена, — праця „Ленін“. Тут Ленін (центральна фігура картону майбутньої фрески) звертається до червоногвардійців, що рушають на фронт. Надзвичайно скромними, простими способами тут досить конкретно й переконливо виявлено глибокий зміст. Червоногвардійців зробив він із пам'яті з перших червоногвардійців Кам'яньського заводу. У правому куті, трохи осторонь, одна з дружин робітників вийшла з дітьми вирядити чоловіка на фронт; він прощається з дитиною. Ряд інших моментів доповнює змістовність і революційну насиченість цілої речі, яка проте знижується ще

наявними елементами схематизму. Картони розпису вестибюля вже виконані в натурі і з весни 1932 року буде виконувати в київському будинку Червоної армії і фальоти у техніці й фресці колектив монументального відділу Інституту пролетарського мистецтва. Розуміється, що й тут, а також і в наступній великій праці, що її виконав Овчинников, у серії проти імперіалістичної війни, є окремі моменти символіки, не завжди достатньо загострено класовий показ даного явища. Проте основне значення цієї праці не в конкретних досягненнях, досить значних, а далеко більше ця праця дала Овчинникову для дальшого його творчого зростання як художника. Зокрема вона наштовкнула його на думку ще глибше, всією силою образотворчих засобів свого мистецтва, поставити питання про імперіалістичну війну, про соціал-демократію, про класову боротьбу пролетаріату й трудящих проти класи експлуататорів. 1931 року (у першій половині) виходить його серія проти імперіалістичної війни за перетворення її у громадянську. Частиною цієї серії становить ряд праць про класову боротьбу в колоніях. І тут, як в усій цій праці, так особливо в окремих його речах, його творчість піднімається на значну височину: „Кляса проти кляси“, „Пролетарська клятва“, „Соціал-демократія“ тощо.

Ця серія має понад 30 праць. Дальша велика праця разом із багатьма іншими, виконаними порядком навчання, низка праць із натури тощо,—його серія про „Червоний Китай“, про класову боротьбу в Китаї, героїчну боротьбу китайської червоної армії (24 праці). Овчинников почав також серію про оборону Радянського союзу. Найзначніша з усіх перерахованих уже праць безперечно серія „Червоний Китай“. Тут багато речей великої ідейної насиченості пролетарським змістом, що виявляють не тільки обдарованість їхнього автора, а також не аби-які його успіхи в боротьбі за якість художності, велику загостреність, чіткість рисунку, динамічність у розгортанні й побудові композиції, правдиву до неї увагу й чітку характеристику окремих персонажів виображуваного. Як окремі негативні моменти треба відзначити, що в серії проти імперіалістичної війни ще часто дане явище бере художник занадто „взагалі“ (взагалі війна і т. ін.). І ця недостатня конкретність безперечно знижує активну дійову силу окремих речей. Подруге, ми й тут ще зустрічаємось із елементами символіки, формалізму, а в окремих моментах недостатньо класово загострено трактується тема. Тут певний нахил у бік „вічних проблем“. Усе це досі буває в його практиці.

Ми надто суворо підійшли до оцінки практики цього художника, свідомо висунувши ряд моментів, що їх неодмінно треба подолати. До них стосується також надмірна перевантаженість різноманітними „ужасами“, наявність містики, що часто трапляються в цих його серіях. Ми підкресливали всі ці моменти цілком свідомо, бо для пролетарського художника, що впевнено просувається наперед, розгортання пролетарської самокритики може тільки допомогти далі зростати, подолати хиби

що ще є в його творчій практиці. І тим, що неодмінно треба розгортати й дальшу боротьбу за зростання пролетарських кадрів, ми тим більше чітко й прямо змушені були поставити ці питання, зосередити увагу на хибак.

Ці роботи говорять (серія „Червоний Китай“ і інші) про швидке-далше зростання пролетарського мистецтва на Україні, мистецтва соціалістичного своїм змістом і національного формою, про успішну боротьбу його за творчу гегемонію. Пролетарська скерованість творчої роботи Овчиннікова, його значні вже творчі досягнення, чіткі формовані стилістичні особливості його мистецтва — тут один із переконливих прикладів. Основне — це активне намагання художника викрити клясову суть явища, зірвати маску з дій і способів клясового ворога, показати дійсність, як процес клясової боротьби з пролетарського погляду, уміння в окремому побачити загальне. Наступні праці, на яких зосереджена увага художника, — це боротьба робітників заводу ім. Держинського за промфінплан, за чавун і крицю, за владу рад у пляні здійснення історії громадянської війни й історії заводів на основі конкретного матеріалу, що його дає історія одної з більшовицьких фортець — Кам'янського металургійного гіганта, а також героїчна боротьба цього одного з бойових загонів робітничої кляси України.

Правда, ця праця ще тільки розпочата. Показ ударництва, кращих ентузіястів більшовицьких темпів, нових взаємовідношень людей — усе це ще не знайшло свого здійснення в його творчій роботі. Треба відзначити, що на даному конкретному прикладі викривається ще загальне відставання образотворчого фронту від темпів соціалістичного будівництва, від розв'язання нових завдань. Подолати це відставання під лозунгом органічного залучення в практику соціалістичного будівництва — бойове завдання пролетарських кадрів образотворчого фронту. Овчинніков у цьому напрямку вже дещо зробив і є всі підстави вважати, що показ ентузіястів п'ятирічки, тематика реконструктивного періоду, показ усього цього як процесу клясової боротьби піднесеться на належну височінь.

Поруч із працями, що на них ми зупинялися, він бере активну участь в оформленні пролетарських свят, річниці Жовтня в Києві, і зокрема на заводі в Кам'янському. Зупинимось тільки на деяких останніх працях виконаних у цьому пляні. До декади оборони в Києві Овчинніков (разом із художником М. Рокицьким) виконує великий пано-п'якат на тему: „Жадної п'яді чужої землі не хочемо, проте й жадного вершка своєї землі не віддамо нікому“ (Сталін), що було встановлене на Київському стадіоні, де відбувалася демонстрація й карнавал. До XIV річниці Жовтня він разом із бригадою монументалістів, студентів Київського інституту пролетарського мистецтва, виконує низку великих пано-п'якат на тему, що були встановлені безпосередньо в цехах заводу (доменному, рейковальцівному й ін.). Ці пано-п'якати закликали до боротьби за виконання п'ятирічки за чотири роки, до боротьби за темпи і якість, за виконання шести умов тов. Сталіна, вони били проти зрівнялки, знеосібки, проти

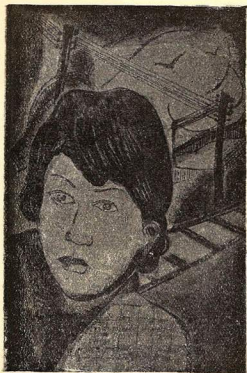
ледарів і прогульників, за оволодіння технікою тощо. Це перша спроба подібної роботи на Україні (принаймні перша своїми конкретними наслідками й масштабами), зроблена в Київському інституті пролетарського мистецтва, заслуговує на особливу увагу. Ці роботи, що їх виконали монументалісти серед робітників заводу ім. Дзержинського, користувалися великою популярністю й залишені надалі в цехах. Тут образотворче мистецтво активно включилося в боротьбу за промфінплан, за чавун і крицю. Овчинников, що ще нещодавно працював сталеваром у марте-нівському цеху заводу ім. Дзержинського, натискаючи на темпи, продуктивність праці, тепер боровся за метал, за крицю засобами свого мистецтва.

Він як художник іще ввесь попереду. Проте вже досягнуте дозволяє поставити низку питань, що мають велике значення для дальшої боротьби за гегемонію пролетарського мистецтва на Україні. Його творча практика говорить за те, що, не зважаючи на окремі хиби, ми маємо процес швидкого зростання нових пролетарських кадрів. Вона говорить також про те, що робітничі кадри починають уже в творчій практиці займати своє місце, як основного ядра пролетарського мистецтва. Пролетарські художники на Україні своєю творчою практикою ведуть боротьбу за генеральну лінію партії, успішно завойовуючи творчу гегемонію. Все це каже про безперечні успіхи національно-культурного будівництва, про розгорнений соціалістичний наступ на культурному фронті, розгорнену боротьбу за мистецтво соціалістичне своїм змістом і національне формою.

Дальше зростання цього художника зв'язане з дальшою боротьбою за партійність мистецтва, підвищення рівня його світогляду, що дозволить у своїй творчості охопити матеріал сучасності, нового етапу розгортання соціалістичного будівництва, бо ми „вже вступили в період соціалізму“ (Сталін). І це буде здійснене, бо Василь Овчинников — художник своєї класи, а бути художником своєї класи це означає бути в її авангарді.

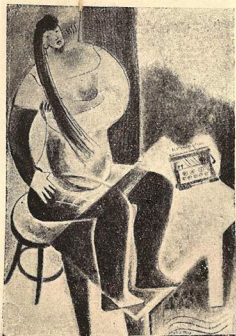
Є. Холостенко.

РЕПРОДУКЦІЇ
МАЛЮНКІВ
В. ОВЧИННІКОВА

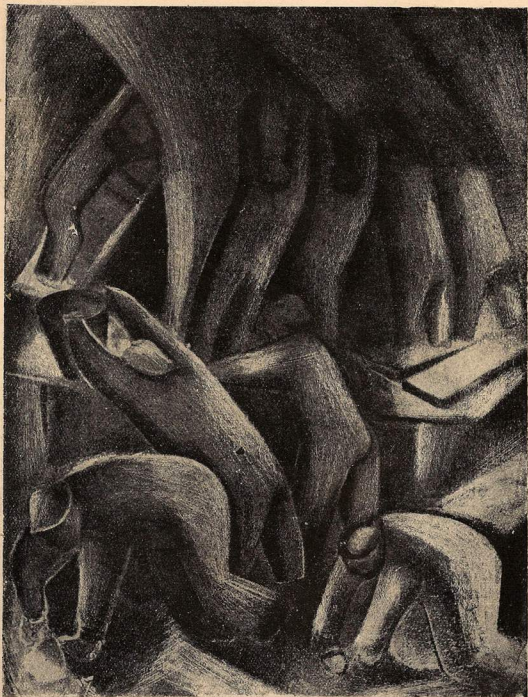










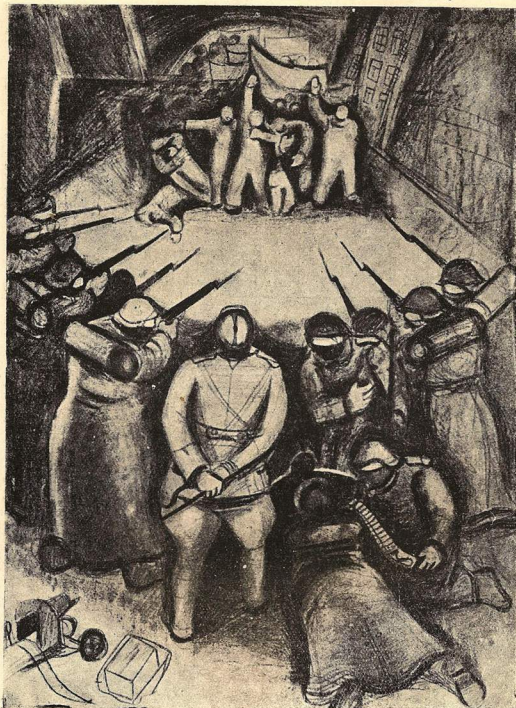










































ФОТА Й РЕПРОДУКЦІЇ

- 1927 р.
- I. а. „Дівчина“ (Рисунок).
- 1928 р.
- I. б. „Наливає пробу“ (Олія).
II. а. „Жінка“ (Олія).
б. „Натура“.
III. а. Рисунок.
б. „Лезгінка“ (Олія).
- 1929 р.
- IV. а. „Машиністка“.
б. „Футбол“ (Олія).
- 1929-30 р.
- V. а. Рисунок.
б. Рисунок.
- 1930 р.
- VI. „Штукагури“.
- 1930-31 р.
- VII. „Ми повинні засукавши рукава запровадити в колоніях цивілізацію“ (Огто Бауер), із серії „Проти імперіялістичної війни“.
VIII. „Георгіївські кавалери“ (із серії „Проти імперіялістичної війни“).
IX. „Пролетарі всіх країн, єднайтеся“ (серія „Проти імперіялістичної війни“).
X. Ескіз розпису будинку Ч.А.Ф. в Києві.
XI. Картон розпису будинку Ч.А.Ф. в Києві (колективна робота, виконана разом з Ів. Міщенком).
XII. „Зрадник“ (Олія).
XIII. „Де мій чоловік, батько, брат і син?“ (серія „Проти імперіялістичної війни“).
XIV. Ескіз розпису київського будинку Ч.А.Ф.
XV. Картон розпису київського будинку Ч.А.Ф.
XVI. „Пролетарська клятва“ (із серії про оборону Радянського союзу)
XVII. „Коли Країна Рад у небезпеці“ (серія про оборону Радянського союзу).
- 1931 р.
- XVIII. Із серії „Червоний Китай“.
XIX. „Білий бандит“ (із серії „Червоний Китай“).
XX. Із серії „Червоний Китай“.
XXI. Із серії „Червоний Китай“.
XXII. Із серії „Червоний Китай“.
XXIII. Із серії „Червоний Китай“.
XXIV. Із серії „Червоний Китай“.
XXV. „Кляса проти кляси“.

Ціна 2 карб.



ВИДАВНИЦТВО „РУХ“
ХАРНІВ, ВУЛ. 1. ТРАВНЯ Ч 11
ТЕЛ. 29-84