

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології

Гавриленко Анна Вікторівна

**ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА БОЙЧУКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ
УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ
ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ**

Спеціальність: 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник
_____ Н.С. Брижаченко,
Кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри образотворчого мистецтва,
музикознавства та культурології

« ____ » _____ 2020 року

Виконавець
_____ А. В. Гавриленко
« ____ » _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

| | |
|--|---------------|
| ВСТУП..... | 3 |
| РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ПИТАННЯ ТА ГЕНЕЗА УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ..... | 7 |
| 1.1. Стан дослідження розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва перших десятиліть ХХ століття..... | 7 |
| 1.2. Особливості організації українського мистецького руху початку ХХ століття..... | 16 |
| 1.3. Образотворче мистецтво України першої третини ХХ століття в контексті синтезу художніх тенденцій доби..... | 25 |
| Висновки до першого розділу..... | 34 |
| РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ТВОРЧОСТІ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА..... | 36 |
| 2.1. Образотворча діяльність М. Бойчука: від «неовізантизму» до «бойчукізму»..... | 36 |
| 2.1.1. Краківський, паризький та львівський періоди творчості художника..... | 37 |
| 2.1.2. М. Бойчук та Українська Академія мистецтв..... | 47 |
| 2.2. Теоретичні засади педагогічної діяльності художника | 58 |
| Висновки до другого розділу..... | 64 |
| ВИСНОВКИ..... | 67 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... | 71 |
| ДОДАТКИ..... | 78 |

ВСТУП

Актуальність теми. XX століття в контексті світового розвитку мистецтва відзначилося розмаїттям художніх стилів та напрямів. Проте саме період українського авангарду став часом формування провідних мистецьких тенденцій, що знаходять своє відображення і в сучасній вітчизняній образотворчості.

У наш час процес становлення образотворчого мистецтва супроводжується вивченням та аналізом кращих мистецьких здобутків українських художників, які, зокрема, активно працювали на початку минулого століття. Творчість Михайла Львовича Бойчука як художника станкового та монументального живопису, реставратора, педагога, теоретика мистецтва є важливою складовою українського мистецького процесу першої третини XX століття. Його принципи органічного поєднання сакральної, народної, академічної та авангардної образотворчої естетики стали підґрунтям виникнення авторського стилю художника – неовізантизму, що згодом трансформувався у бойчукізм. Варто зазначити: формування мистецької індивідуальності М. Бойчука відбувалося поряд з діяльністю інших видатних постатей, що під час дослідження теми викликало потребу більш детального з'ясування окремішності та винятковості творчості художника.

Сьогодні важливого значення набуває і вивчення педагогічної системи, за якою учні М. Бойчука опановували основи таких дисциплін як рисунок, живопис та композиція. Методи відрисовки (копіювання творів образотворчого мистецтва), колективної роботи та індивідуальної практики, обов'язкове володіння технікою та технологією роботи, а також фундаментальна роль законів монументалізму, були провідними для бойчукістів, але не втрачають своєї доцільності та змісту і в сучасних умовах підготовки художників. Тому дослідження мистецької спадщини Михайла Бойчука, його теоретичних засад творчості в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва першої третини XX століття та педагогічної системи художника є актуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мистецький процес на теренах України, діяльність провідних практиків та теоретиків мистецтва у своїх наукових розвідках висвітлювали В. Вовкун, Д. Горбачов, Е. Димшиц, А. Дубрівна, О. Кашуба-Вольвач, В. Павлов, А. Попова, М. Семчишин, Г. Скляренко, Н. Столярчук, А. Чирва, Н. Янушевська та ін. У контексті дослідження розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва творчість М. Бойчука розглядали науковці: Д. Антонович, В. Афанасьєв, П. Говдя, Д. Горбачов, Є. Давидова, В. Касіян, Л. Ковальська, Б. Лобановський, Н. Присталенко, М. Семчишин, Л. Соколюк. Педагогічній діяльності художника присвятили свої розвідки І. Пилипенко, Л. Соколюк та ін.

Мета дослідження: висвітлити значення художньої творчості й педагогічної діяльності Михайла Бойчука та розкрити їхні особливості в контексті розвитку українського образотворчого мистецтва першої третини ХХ ст.

Відповідно до мети в дипломній роботі поставлено наступні **завдання**:

- висвітлити стан дослідження розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва перших десятиліть ХХ століття;
- виявити особливості організації українського мистецького руху поч. ХХ століття;
- дослідити явище образотворчого мистецтва України першої третини ХХ століття в контексті синтезу художніх тенденцій доби;
- розкрити особливості образотворчої діяльності М. Бойчука;
- проаналізувати теоретичні засади педагогічної діяльності художника.

Об'єкт дослідження – українське образотворче мистецтво першої третини ХХ століття.

Предмет дослідження – художня творчість та педагогічна діяльність Михайла Бойчука.

Методи дослідження. Для вирішення поставлених завдань у ході дослідження було використано теоретичні та емпіричні методи наукового пізнання. Поміж теоретичних методів дослідження в роботі було застосовано:

аналіз (проаналізовано особливості мистецького процесу на теренах України на початку минулого століття); *узагальнення і систематизацію* (узагальнено інформацію, отриману з різних мистецтвознавчих джерел стосовно українського авангарду, та систематизовано інформацію щодо особливостей творчості М. Бойчука в контексті розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва першої третини XX століття); *порівняльно-історичний метод* (проведено паралелі між діяльністю українських художників-авангардистів, сучасників М. Бойчука та творчістю художника в історичній ретроспективі).

Серед емпіричних методів дослідження в даній роботі були використані: *метод збору матеріалу* (досліджено необхідну інформацію та виконано збір ілюстративного матеріалу стосовно творчості М. Бойчука та мистецького процесу в Україні перших десятиліть минулого століття); *метод опису матеріалу* (здійснено опис кращих зразків творчості М. Бойчука).

Елементи наукової новизни одержаних результатів. У кваліфікаційній роботі *вперше*:

- *досліджено* значення європейських закладів мистецької освіти та світової культурної спадщини у процесі становлення однієї з найвидатніших постатей українського образотворчого мистецтва першої третини XX століття – Михайла Бойчука;
- *удосконалено* та узагальнено погляди дослідників генези творчості Михайла Бойчука в контексті мистецьких та соціальних зрушень перших десятиліть минулого століття.

Дістало подальший розвиток дослідження особливостей розвитку українського авангардного мистецтва та утвердження вітчизняної мистецької освіти в історичній ретроспективі.

Практичне значення дослідження полягає у використанні матеріалів кваліфікаційної роботи при розробці навчальних курсів з «Історії українського образотворчого мистецтва», «Пріоритетних мистецьких тенденцій XX-XXI ст.», «Теорії та практики станкового живопису», «Композиції станкового та монументального живопису», «Методики викладання образотворчого

мистецтва у закладах вищої освіти», «Методики викладання фахових дисциплін з живопису» тощо; при написанні наукових статей, методичних праць, курсових, дипломних робіт з означеної тематики.

Апробація результатів дослідження: робота обговорювалась на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка; результати було оприлюднено у виступах на наукових конференціях: II Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю «Сучасні музеї – центри збереження та використання історико-культурної спадщини» (м. Суми, 24-25 жовтня 2019 року); II науково-практична конференція «Гуманітарні та природничі науки: актуальні питання» (м. Дніпро, 23-24 жовтня 2020 року).

Публікації Основні положення дослідження були оприлюднені у 2 наукових публікаціях: «Українське образотворче мистецтво першої третини XX століття: творчість на перетині авангарду та народної традиції». *Мистецькі пошуки* (Суми, 2020); «Фрески Селянського санаторію на Хаджибейському лимані і бойчукізм». *Збірник матеріалів II науково-практичної конференції «Гуманітарні та природничі науки: актуальні питання»* (Дніпро, 2020).

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (79 позицій), 3 таблиць, 1 схеми та ілюстрацій (11 одиниць).

Загальний обсяг роботи складає 89 сторінок, основного тексту – 77 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРІОГРАФІЯ ПИТАННЯ ТА ГЕНЕЗА УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ

1.1. Стан дослідження розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва перших десятиліть XX століття

У сучасній мистецтвознавчій науці не зменшується зацікавлення періодом першої третини XX століття. Особливу увагу дослідники зосереджують на питанні вивчення українського авангарду, що впродовж тривалого часу висвітлювалося без об'єктивного врахування мистецького процесу. Варто зауважити, що попри наявність достатньо визначеної загальної картини українського мистецького руху, деякі аспекти досі залишаються малодослідженими. Численні публікації останніх десятиліть повертають вітчизняному мистецтву початку XX століття статус важливої складової світової художньої культури [69, с. 3].

Розглядаючи проблему становлення та розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва перших десятиліть XX століття, доречно виокремити три групи її дослідників:

- художники, які були безпосередніми учасниками мистецького процесу в Україні початку минулого століття;
- радянські дослідники-мистецтвознавці;
- сучасні науковці (з часів Незалежності).

Використання як основної бази не тільки сучасних публікацій, а й безпосередньо першоджерел, дозволить герменевтично вибудувати картину наукового освоєння даного питання. Тобто, хронологічно послідовне з'ясування розуміння вченими питання піднесення «передового мистецтва» є невід'ємною частиною наукового дослідження.

Н. Янушевська – дослідниця філософських засад українського авангарду 1910-1930-х років – зазначає, що детальне вивчення авангарду базується як на дослідженні його витоків та мистецької практики, так і на ознайомленні із теоретичними працями засновників нового напрямку в образотворчому мистецтві початку ХХ століття [73, с.86]. На користь цього свідчить велика кількість митців-засновників авангарду, які водночас виступали теоретиками мистецтва свого часу.

До першої групи джерел дослідження можна віднести теоретичні праці художників: К. Малевича, В. Кандинського, О. Богомазова, О. Архипенка та ін. Вивчення їхніх теоретичних праць займає важливе місце в процесі сучасної оцінки образотворчого мистецтва початку минулого століття. Так, знаковими можна назвати книги та видання 1920-х років: «Від Сезана до супрематизму» (1920 р.) К. Малевича та «Крапка й лінія на площині» (1926 р.) В. Кандинського [47, с. 14]. Завдяки особистому архіву асистента К. Малевича М. Кропивницького для широкого загалу стали доступними такі рукописи художника: «Обследование формально-технических дисциплин Киевского художественного института», «Художественное образование в кино», «Новая академия художеств», «Архитектура, станковая живопись, скульптура», «Из «живописной диагностики» [21, с. 41].

Важливим історичним джерелом у формуванні загальної картини українського мистецтва є і статті журналу «лівої формації мистецтв» під назвою «Нова генерація» (жовтень 1927- грудень 1930) за редакцією поета-футуриста Михайля Семенка. «Нова генерація» виступила своєрідним провідником західноєвропейського мистецтва в Україні: у журналі розміщувалися переклади іноземних публікацій та репродукції творів Г. Арпа, Д. Балла, Ж. Брака, П. Клеє, Ле Корбюзьє, Г. Гроса, Ф. Леже, П. Пікассо, В. Гропіуса, А. Матісса та інших [78, с. 59].

Опонентами журналу виступили художники Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ), де провідне місце посіли бойчукісти [78, с. 62]. Важливим історичним джерелом в дослідженні питання українського

мистецтва початку радянського періоду виступає праця І. Врони «Мистецтво Революції і АРМУ» (м. Київ, 1926 р.). Автор праці, один з учнів М. Бойчука, аналізує мистецький рух за «часи революції в цілому» [18, с. 21]. Так, художник виділяє два напрямки у спробах пошуків нового мистецтва:

- намагання виявити революційне мистецтво «з моменту форми»;
- прагнення оголосити зміст основою мистецтва [18, с. 22].

Цілком закономірно, що художники АРМУ відкидали можливість існування мистецтва, яке ґрунтується тільки на формі, або ж – виключно на змісті. Як зазначає І. Врона: «...обидва (напрямки) нездатні вивести мистецтво на новий шлях, відповісти на вимоги революції» [18, с. 23]. П'ятий пункт «Проекту програмових тез АРМУ» продовжує цю думку: «Боротьба за якість і революційно-мистецьку змістовність у мистецькій продукції є актуальним завданням АРМУ» [18, с. 23]. Відповідно до заключного (10-го) пункту тез художники Асоціації визначають «творчу працю» як таку, що базується на інтернаціональній класовій ідеології марксизму та досягненнях світового мистецтва. Отже, образотворче мистецтво за АРМУ є поєднанням змісту та форми, що «відповідають національним особливостям робітничо-селянських мас України» [18, с. 23]. Як бачимо, наукова думка дослідників-учасників мистецького процесу суттєво різниться: одні є прихильниками західноєвропейських течій, інші – орієнтуються на мистецтво інтернаціональне, проте засноване на національній основі.

До другої групи джерел наукового дослідження можна віднести праці мистецтвознавців більш пізнього радянського періоду, в яких варто відзначити дуалізм поглядів вчених щодо українського мистецтва. Так, А. Попова та В. Павлов у книзі «Українське радянське мистецтво 20-30-х років» (видання 1966 р.) різко критикують монументальне образотворче мистецтво, а саме – діяльність бойчукістів. Автори заперечують право художників цієї школи називатися ані новаторами, ані захисниками традицій [50, с. 2]. Аналізуючи розписи Селянського санаторію імені ВУЦВК, радянські вчені вказують не

тільки на недостатність навичок, необхідних художнику-монументалісту, а й на незнання найпростіших законів композиції та рисунку [50, с. 22]. Загалом, А. Попова та В. Павлов переконують читача в помилковості творчого методу бойчукістів: «...треба було пам'ятати окремі, запозичені з минулого, прийоми композиції, рисунку, організації простору і т.д.» [50, с. 22]. Далі автори наголошують і на конкретних недоліках монументальних зображень, а саме на «застиглості іконописних облич» та «дерев'яних позах» людських постатей. На думку радянських мистецтвознавців, композиційні рішення бойчукістів – це марне намагання створити «логічно виправдану, ритмічну організацію мас», адже в результаті виникала «довільна гра формальними елементами зображення» [50, с. 22]. Дослідники доходять висновку, що 20-ті та 30-ті роки ХХ століття не збагатили українське образотворче мистецтво якісними творами монументального живопису [50, с. 25].

Зовсім інший погляд на проблему знаходимо у працях Д. Антоновича та М. Семчишина. У дослідженні Д. Антоновича «Тимко Бойчук (1896-1922 рр.)» (1929 р.) наявний аналіз європейського та, відповідно українського мистецтва «... європейське мистецтво в основі все конструктивне... Але мистецтво українського народу, як у всякого нашого слов'янського (крім великоросів) є мистецтво по-європейськи конструктивне і в пошукуванні декораційної стилізації обов'язково також приходить до джерела конструктивно стилізованої візантійської декорації» [2, с.18]. Отже, автор підносить візантійське мистецтво, як таке, що мало беззаперечний вплив на вітчизняне малярство. Окрім того, Д. Антонович наголошує на особливій ролі М. Бойчука в періодичному осмисленні мистецтва від візантійського періоду до «конструктивного Сезана і Гогена включно» [2, с. 14]. Дослідник надає позитивну оцінку діяльності та творчості художника, що полягала у «великій культурності», яка виявилася далекою для розуміння мистецтва «неглибокими адептами мистецтва» [2, с. 18]. Вивченню біографії та творчості видатного художника-монументаліста, засновника власної мистецької школи – Михайла Бойчука – присвячували свої

праці і сучасні дослідники та мистецтвознавці: Н. Присталенко, Х. Береговська, Н. Бенях, М. Ващенко, О. Сторчай та ін.

Вивченню вітчизняного образотворчого мистецтва присвячено і один з розділів праці М. Семчишина «Тисяча років української культури» (1985 р.), в якій автор здійснює історичний огляд культурного процесу. Г. Лужицький у передмові до даного нарису історії виділяє 3 завдання, що постали перед дослідником:

- здійснити опис історичного процесу, який визначив ідейну основу розвитку українського мистецтва;
- встановити етапи творення культурного процесу;
- з'ясувати його особливості [55, с. 8].

Так, описуючи стан малярства на теренах України початку ХХ століття, М. Семчишин наголошує на відродженні монументального живопису, осередками якого ставали великі міста: Київ, Харків та Одеса [55, с. 468]. Далі автор зосереджує увагу на значенні діяльності провідних художників доби: М. Бочука, учнів його школи (Т. Бойчука, В. Седляра, О. Павленко, М. Рокицького та ін.) [55, с. 468] та очільника іншої групи монументалістів Київського Мистецького Інституту – Л. Крамаренка.

Описуючи стан мистецтва графіки перших десятиліть ХХ століття, М. Семчишин називає основні техніки виконання робіт: офорт, «дереворізьба», літографія та ліногравюра [55, с. 470]. Проте, дослідник зауважує, що «традиційне мистецтво малюнка чи портрету» не втрачало своєї актуальності, про що свідчить творчість видатних вітчизняних художників: О. Сластіона, М. Самокиша, Ф. Красицького та Ф. Кричевського. Спільною рисою монументальних та графічних робіт українських митців початку минулого століття було переважання революційно-робітничо-селянської тематики.

Третя група джерел представлена значною кількістю сучасних публікацій та досліджень, що засвідчує інтерес до детального вивчення проблеми українського образотворчого мистецтва першої третини ХХ століття та діяльності митців даного періоду. Так, особливості українського авангарду а

також його роль у формуванні абстрактного мистецтва України висвітлює у своїй статті доцент кафедри рисунку та живопису Київського національного університету технологій та дизайну А. Дубрівна. Дослідниця спирається на праці мистецтвознавців (Д. Горбачова, І. Диченка, В. Маркаде, Ж.-К. Маркаде, О. Накова, А. Туровського, О. Федорука та ін.), культурологів (А. Бичко, В. Вовкуна, Л. Матвєєвої, Д. Попова та Н. Столярчук). У розкритті питання А. Дубрівна послуговується і автобіографічними роздумами, архівними документами та теоретичними трактатами учасників авангардного руху (О. Архипенка, О. Богомазова, М. Бойчука, Д. Бурлюка, О. Екстер, В. Єрмілова, В. Кандинського, К. Малевича, В. Пальмова, М. Синякової та ін.). Авторка окреслює особливості вітчизняного авангарду як важливої складової творення абстрактного мистецтва на теренах України. Основним досягненням художників перших трьох десятиліть ХХ століття, як зазначає дослідниця, стало гармонійне поєднання «образотворчих пошуків» з науковими досягненнями та філософією, що дало змогу значно розширити розуміння суспільством видів та жанрів мистецтва [25, с. 118].

Художньо-стильові, філософсько-естетичні та національні засади вітчизняного авангарду розглядає Н. Столярчук у праці «Український кубофутуризм: екстерівський варіант». Авторка пропонує власне цікаве тлумачення терміну «авангард»: завжди «передове» мистецтво будь-якого історичного періоду (наприклад, у середині-кінці ХІХ століття авангардом був імпресіонізм) [59, с. 134]. Також дослідниця надає і перелік авангардних течій: кубізм (основа якого – в узагальненні зображуваного предмета та площини), футуризм (створення динамічних форм, направленість на мистецтво майбутнього), абстракціонізм (створення образу об'єктивної реальності через безпредметність) та сюрреалізм (орієнтація на підсвідомість). Н. Столярчук пояснює походження виключно українського напрямку авангардизму – кубофутуризму – як поєднання полярних за своїм змістом мистецьких явищ: кубізму та футуризму. Далі дослідниця розкриває особливості унікального, «екстерівського» кубофутуризму, що полягають у зверненні до канонів

українського народного малярства та етнічної творчості загалом [59, с. 135]. Звідси – окреслення основної риси так званих «-ізмів» українського мистецтва початку минулого століття: використання здобутків майстрів-селян, а саме орієнтація на їхню колірну гаму та композицію.

Вивченню діяльності К. Малевича, художника, діяльність якого значною мірою вплинула на становлення українського образотворчого мистецтва, присвячено дослідження Г. Складенко «Малевич в Україні: кінець 1920-х-початок 1930-х років». У статті дослідниця не тільки розкриває особливості педагогічної діяльності художника, а й залучає його творчість до проблематики вітчизняного образотворчого мистецтва [77, с. 47]. Інша праця Г. Складенко (стаття «Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку») висвітлює сучасний погляд на явище вітчизняного авангарду. Авторка окреслює напрямки стилю серед інших новацій періоду 1910-1930-х років. Вчена погоджується з думкою В. Руднева щодо прагматичності авангарду (у чому і полягала його основна відмінність від модернізму) [53, с. 253]. Тобто, «передове» мистецьке явище повністю відкинуло модерністські суперечки щодо пошуків художньої форми, пропонуючи натомість концепції та ідеї як основу творчості. На сторінках дослідження знаходимо і порівняльний аналіз російського та українського авангарду 1910-1920-х років. Найактивнішого розвитку російський авангард зазнає у 1912-1915-ті роки, в той час як в Україні ці явища починають своє формування та через наближення Першої світової війни їхній розвиток гальмується на роки. Зміна суспільно-політичного устрою не сприяла становленню вітчизняного авангардного мистецтва, тоді як в Росії нове мистецтво, що діяло на засадах більшовизму, мало всі можливості для своєї художньої еволюції. Варто зазначити, що, не дивлячись на складність історичних обставин, українське мистецтво все-таки сформувало власне національно-державницьке спрямування [56, с. 321].

Творчість одного з найвідоміших художників-бойчукістів – Тимофія Бойчука – проаналізовано в дослідженні кандидата мистецтвознавства, професора кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії

мистецтв Я. Кравченка. Цікаво, що його стаття є першим суттєвим доповненням до описаного вище раритетного видання Д. Антоновича «Тимко Бойчук» (1929 р.) [2]. У праці Я. Кравченка [34], так само як і в дослідженні Д. Антоновича, підкреслено важливість монументального мистецтва для творчості вітчизняних художників. Як вже зазначалося, особливої ваги у малярстві того періоду набуває ідейність зображення. А, відтак, митці вважали, що тільки у фресці існує можливість послідовної побудови сюжету та висвітлення фактів «у їх діалектичному розвитку» [66, с. 74]. Попри яскраво виражену біографічність дослідження, автор наголошує на вмілому поєднанні художником знань з академічного живопису і композиції та прийомів візантійського іконопису [34, с. 174].

Творчу спадщину одного з найяскравіших представників українського авангарду О. Богомазова розглянуто в статті О. Кашуби-Вольвач та в каталозі творів, впорядкованому М. Колесніковим. Так, у праці «Творча спадщина Олександра Богомазова: нові знахідки, дослідження, атрибуції» [28] дослідниця розглядає мистецький доробок художника на основі музейних колекцій України та архівної колекції Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Авторка аналізує особливості використання різних технік образотворчого мистецтва та матеріалів в роботах О. Богомазова. Окрім того, О. Кашуба-Вольвач проводить атрибуцію деяких ліногравюрних дощок та живописних робіт, виконаних аквареллю [28, с. 169].

У вступній статті до каталогу, присвяченому творчості О. Богомазова, Е. Димшиц наводить як біографічні дані, так і висвітлює творчі досягнення художника (у тому числі і в галузі мистецтвознавчої науки). Як зазначає дослідник, у праці «Живопис та елементи» О. Богомазов дослідив розвиток художньої форми (від крапки) та розглянув мистецтво як складну систему, що постійно зазнає змін та має власні закони [48, с. 6]. Загалом, творчість художника Е. Димшиц розглядає як процес розвитку кубофутуристичних традицій в симбіозі зі стильовими новаціями (пошуки нового колориту, нових співвідношень локальних кольорових плям на площині) [48, с. 8].

Проблему українського авангарду в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10-х – початку 30-х рр. XX ст.) порушено в авторефераті дисертації В. Вовкуна. У своєму дослідженні вчений визначає наукові орієнтири, що сприяли вивченню феномену авангарду, пояснює актуальність культурологічного розгляду вітчизняного авангарду, зосереджує увагу на особливості втілення авангардних принципів і, врешті, виявляє вплив українського авангарду на розвиток мистецтва образотворчого мистецтва сучасності [15].

Також український авангард як європейське явище розглядає у своїй статті О. Коляструк, а європейський контекст українського авангарду описує кандидат історичних наук Київського національного університету ім. Т. Шевченка С. Ковбасюк. Як зазначає О. Коляструк, деякі радянські мистецтвознавці давали позитивну оцінку українського авангарду. Проте, традиціоналісти: Н. Мандельштам, О. Солженіцин та ін., висували звинувачення авангардистам через причетність останніх до «утвердження сталінщини» [72, с. 139]. Варто зазначити, що О. Коляструк доводить самодостатність вітчизняного авангарду на світовій арені [33, с. 94]. (наприклад, діяльність М. Бойчука в Парижі, творчість О. Архипенка у Франції та США).

Схожою за своїм ідейним спрямуванням є стаття С. Ковбасюк «Європейський контекст «українського авангарду»: між мистецтвом та ідеологією» [32], де питання вітчизняного мистецтва 1910-1930-х років розглянуто через призму політичних змін та тенденцій початку минулого століття. У праці виявлено європейські основи українського авангарду а також порівняно два основні осередки мистецької освіти в Німеччині та Україні: школа «Баухаус» та Київський художній інститут [32, с. 35].

Розвиток вітчизняного авангарду за часів лібералізації суспільно-політичного життя Української Республіки 1920-х років було розглянуто у дослідженні А. Чирви. У даному науковому дослідженні порушено як зовнішні (сутність впливу тоталітарного режиму на мистецький процес) так і внутрішні

(звернення професійних художників до змісту та форми, що побутували в народному мистецтві) аспекти генези нового мистецтва. Важливою складовою теоретичної бази дослідження є також праці Д. Горбачова – відомого дослідника українського мистецтва, упорядника значної кількості каталогів, присвячених творчості українських митців.

Отже, теоретичне вирішення питання становлення та розвитку українського образотворчого мистецтва на початку XX століття цікавило як самих учасників мистецького руху тих часів, так і радянських мистецтвознавців та сучасних дослідників і науковців.

1.2. Особливості організації українського мистецького руху початку XX століття

Початок XX століття відзначився появою української школи авангарду, яка мала багато спільних рис (як щодо форми організації мистецького руху, так і у вияві творчості) з російським та європейським новим мистецтвом початку XX сторіччя. Дослідники українського образотворчого мистецтва того періоду зазначають, що до виміру російського авангарду було автоматично зараховано і українських художників-авангардистів, так як в полі спостережень знаходилися Санкт-Петербург та Москва, а Київ зазвичай не брався до уваги [64]. Попри це формації українського авангарду вдалося виокремитися в цілісну систему з яскраво вираженим національним забарвленням. Складовими цієї системи стали стильові групи, мистецькі школи а напрями, а також заклади середньої та вищої мистецької освіти. За словами В. Маркаде, основи загальноросійського авангарду «треба шукати в середовищі митців українського походження» [42, с. 169]. А Д. Горбачов у передмові до альбому «Український авангард 1910-1930 рр.» зазначає, що «україно-російські новації» перших двох десятиліть XX століття неодноразово були попереду світових мистецьких течій та згодом набували стійкого «законодавчого характеру» [20, с. 3]. Дослідники українського авангарду виділяють 2 періоди цієї течії та стверджують, що

перший з них (1910-ті роки) був періодом вільного від політики мистецтва та протесту проти самотності людини, а другий (1920-ті роки) – пошуком пластичних реакцій на комуністичну систему світогляду [20, с. 34].

Розвиток пролетарського руху, що передував російській революції 1905-1907 рр. поставив перед образотворчим мистецтвом нові соціальні та просвітницькі завдання. За словами Б. Лобановського та П. Говді, тенденції народного мистецтва не втратили свого значення в авангардному мистецтві, про що свідчить «переважання сільської тематики у жанровому живописі» [37, с. 138].

Розглядаючи особливості організації українського мистецького руху початку ХХ століття не можна оминати діяльність Салону Володимира Іздебського. Даний культурний осередок діяв в Одесі з 1909 по 1911 рік. Метою діяльності Салону було «ознайомлення широкої громадськості з сучасним станом західноєвропейського та російського мистецтва» [37, с. 141].

На одеській «Інтернаціональній виставці картин, скульптури, гравюри та малюнку», що відбулася у грудні за сприяння В. Кандинського у 1909 році, нове мистецтво було представлено 746 творами 141 художника (серед них: Д. Бурлюк, І. Білібін, О. Екстер, В. Кандинський, Г. Нарбут, Ж. Брак, А. Матіс та інші). Пізніше такі експозиції відбулися і в інших містах: Києві, Петербурзі та Ризі. Як зазначають Б. Лобановський та П. Говдя, після цієї виставки в Одесі у 1910-1911 рр. було розгорнуто «Міжнародну виставку». Але, у той же час Салон Іздебського був суворо розкритикований художниками-реалістами (серед них – І. Репін, К. Костанді та ін.) [37, с. 141]. Загалом, Салон Іздебського мав стати осередком не тільки для організації виставок, а й для проведення лекцій, літературних вечорів та концертів. Під час таких лекцій («Про завдання сучасного малярства», «Сучасне мистецтво і місто», «Про Оскара Уайльда»), а також в статтях та виступах В. Кандинського заперечувалися старі принципи творчості і заклики до пошуків нових форм пластики: «Принцип внутрішньої необхідності становить єдино незмінний закон мистецтва по суті» [38].

Важливу роль в діяльності Салону відіграв В. Кандинський. На виставці Салону 1914 року художник експонує абстракції «Картина з білими лілями», «Композиція №7», «Імпровізація», які засвідчують індивідуальний погляд на малярство та повне заперечення поширених до цього мистецьких стилів. В. Кандинський вважав поширення нового мистецтва цілком закономірним явищем, а «природним завершенням натуралістичного прагнення у мистецтві» – імпресіонізм [64].

Такі настрої були цілком співзвучними із запрограмними орієнтирами Салону, за якими художники розглядали живопис як засіб створення іншого, нереального світу. Пропаганда творів європейських художників-авангардистів в Україні, яка здійснювалася Салоном Іздебського, відіграла значну роль у подальшому становленні національного образотворчого мистецтва. Проте, через ряд економічних причин, учасникам Салону не вдалося повністю реалізувати свої наміри стосовно створення колекції пропагованих творів [64].

Не виключено, що саме під впливом діяльності Салону у 1913 році в Києві П. Ковжуном та В. Семенком було засновано групу футуристів, а через рік київською групою художників «Кільце» під керівництвом О. Богомазова було влаштовано виставку, на якій експонувалися твори О. Екстер, І. Рабиновича, С. Шора, К. Васильєвої та інших). У каталозі виставки окреслено конструктивний підхід художників до мистецтва, яке на їхню думку, складатиметься з лінії, форми, кольору і площини картини [37, с. 142]. Д. Горбачов зазначає, що після виникнення групи «Кільце» діяльність київських художників як незалежних митців набула розголосу в країнах Європи. Окрім того, учасникам «Кільця» вдалося зосередитися на рисах, притаманних національному мистецтву. Так, О. Екстер вважала можливість виявлення енергії молодих слов'янських народів в живописі через використання яскравих «мажорних» фарб [20, с. 4].

Нові центри авангардного мистецтва в Україні з'являлися завдяки зусиллям художниць «Ланки»: Екстер, Прибильської та Давидової. Так, у селах Вербівка на Київщині і Скопці на Полтавщині у 1915-1916 рр. селянські

майстри створювали килими та вишивки, спираючись на ескізи художників-супрематистів. Наслідком такої взаємодії художників-професіоналів та майстрів народного мистецтва стало розширення колористичних можливостей перших та, відповідно, зростання динаміки в побудові орнаменту у других. Д. Горбачов останніх називає «народними футуристами» [20, с. 5]. Серед них найвідомішими є Г. Собачко, Є. Пшеченко, В. Довгошия та інші. Подібний мистецький осередок існував під керівництвом сестер Синякових у селі Красна Поляна під Харковом. Інтелігенція називала сестер «музами російського футуризму». А одна з сестер – Марія Синякова – під враженням від селянського мистецтва (розпису весільних скринь, ікон, писанок, вибіжок та рушників) створювала яскраві акварелі, що нагадували український лубок [20, с. 5]. Цікаво, що в той же час на іншому кінці України, у Львові, працювало об'єднання «Artes», художники якого вже опановували сюрреалізм в його європейському втіленні. Враховуючи вищезазначене, можна дійти висновку, що особливості мистецьких об'єднань, груп та організацій були визначені геополітичним становищем регіону.

Варто зауважити, що деякі вітчизняні студії образотворчого мистецтва були створені за зразком закордонних мистецьких груп. Так, за прикладом мистецького об'єднання митців «Голубая роза», які захоплювалися кольором та його особливою символікою, та експозиції «Венок» (також у Москві), в Києві було організовано виставку «Звено». На виставці експонувалися твори О. Екстер, О. Богомазова, В. Баранова-Россіне. У той же час в Харкові діяла студія Є. Агафонова «Голубая лилия» (1908-1912 рр.) [37, с. 141-142]. Учасники студії пропагували живописний символізм, на зміну якому прийшов футуризм, представлений об'єднаннями «Будяк» та «Выкусъ» [37, с. 144].

1920-1930 роки стали періодом розвитку нового мистецького руху. Як зазначає Ю. Белічко, радянська влада поставила художню творчість на службу новому суспільству. Тобто, ленінське положення про те, що «неможливо митцеві жити в суспільстві і бути вільним від нього» знайшло своє наочне втілення [8, с. 179]. М. Семчишин виділяє в тогочасному мистецькому процесі

два основних напрямки. Першим з них слід вважати намір художників старшого покоління зберегти риси «національного стилю в мистецтві» [55, с. 493]. Другим напрямком у розвитку українського образотворчого мистецтва є спроби митців впровадити новий стиль пролетарської культури. Це завдання вирішувала доволі розгалужена організація Пролеткульт (пролетарська культура). Пролеткультом називали масові культурно-освітні організації, виникнення яких датується ще 1917 роком. Після встановлення радянської влади в Україні такі організації включили до складу Народного Комісаріату освіти, згодом вони опинилися під керівництвом профспілок, а в 1932 році – ліквідовані [55, с. 493].

Така доля Пролеткульту яскраво ілюструє намагання перетворити мистецький рух в цілком контрольоване партією явище, що являло собою мистецтво пропаганди. Підтвердженням цьому слугують і факти передачі всіх художніх та історичних цінностей Всеукраїнському Відділу Мистців (під керівництвом Народного Комісаріату Освіти), націоналізація Київського Міського Музею В. Ханенка та інших музейних колекцій не тільки Києва, а й Одеси, Харкова, Полтави, Чернігова та інших українських міст. Результатом діяльності партійного керівництва стало створення Державного Музею Українського Образотворчого Мистецтва, Музею Західного і Східного Мистецтва та Київського Державного Музею Російського Мистецтва.

Розвитку та поширенню авангарду в Україні сприяли друковані видання, а саме: журнали «Нова генерація», що видавався в Харкові та «Альманах-авангард» в Києві, на сторінках якого друкували і твори художників-авангардистів [20, с. 94]. З редакцією «Нової генерації» плідно співпрацювали російські футуристи: В. Маяковський, Л. Брик, В. Третьяков, В. Татлін та ін. О. Коляструк зазначає, що в цьому часописі було оприлюднено декілька найважливіших мистецтвознавчих статей К. Малевича [33, с. 96].

Головний мистецький осередок, де готували майбутніх майстрів образотворчого мистецтва – Українська Державна Академія Мистецтва – була єдиною в Києві і також контрольованою керівництвом. Цю Академію,

засновану у 1917 році, вважають першим на теренах України навчальним закладом мистецького спрямування, який дав поштовх до розвитку вищої мистецької освіти в країні загалом. Ідея заснування такого закладу належала професурі, яка в своїх поглядах підтримувала діяльність Голови Центральної Ради Михайла Грушевського [29, с. 43]. Педагогічний склад Академії являв собою спільноту талановитих художників, кожен з яких мав власну творчу манеру та стиль. Очолив навчальний заклад Г. Нарбут – відомий графік. Статут Академії, складений комісією з її заснування, припускав можливість існування та розвитку мистецьких шкіл та напрямків (не винятком був і авангард). Серед викладачів Академії: Василь та Федір Кричевські, Михайло Бойчук, Олександр Мурашко, Георгій Нарбут та інші митці. Кожен з художників мав у своєму розпорядженні окрему майстерню, в якій і викладав фахові дисципліни [29, с. 43]. Так, майстерню історичного і побутового живопису, скульптури та офорту очолив ректор Академії Федір Кричевський. Майстернею портретного живопису завідував Олександр Мурашко, а майстернею українського будівництва і народного мистецтва – Василь Кричевський. Існували також майстерні декоративного пейзажу, ліричного пейзажу, літографії та графіки під керівництвом Абрама Маневича, Миколи Бурачека та Георгія Нарбута. Підготовку художників релігійного живопису, ікони, мозаїки, фрески здійснював Михайло Бойчук [29, с. 44]. Цікаво, що під час урочистого відкриття Української Державної Академії Мистецтв 5 грудня 1917 року (за старим стилем – 22 листопада 1917 року) відбулася виставка творів її професорів, під час якої було зроблено світлини деяких робіт, що дають змогу проаналізувати їхнє композиційне рішення та тональні відношення [29].

Ще одним закладом освіти, що відіграв важливе значення у розвитку національного авангардного руху були Вільні державні майстерні у Харкові, які у 1921 році було переформовано у технікум. На посаді ректора технікуму працював відомий український художник М. Бурачек. Варто зазначити, що викладачі технікуму – І. Северин та І. Падалка – були прихильниками бойчукізму. Керівництво графічною майстернею технікуму здійснював

В. Єрмілов, педагогічний метод якого ґрунтувався на вправах з творчої інтерпретації народного мистецтва засобами дизайну [70, с. 180].

1921 року свого розквіту зазнає керамічна творча школа-майстерня у Межигір'ї. Даний навчальний заклад виходить на новий щабель свого розвитку після прибуття групи викладачів з Київської Академії мистецтв: В. Седляра, Є. Сагайдачного, П. Іванченко, О. Павленко, К. Бородіна, І. Падалки, М. Косихіна, О. Мизіна. Згодом керамічна школа отримала статус технікуму з п'ятирічним терміном навчання. Студенти технікуму були учасниками закордонних експозицій (Прага, Венеція, Париж), де продемонстрували високий рівень художньої творчості [73, с. 154].

Підготовкою художників займався і Київський художній інститут, де викладали А. Таран, Л. Крамаренко, а ректором був І. Врона. У Європі Київський художній інститут називали українським Баухаузом – центром теорії та практики нового мистецтва. Особливу увагу викладачі інституту О. Богомазов та В. Пальмов приділяли кольорознавству, що виявилось в серії творів О. Богомазова «Пилярі», а В. Пальмов називав свої полотна «кольоровим дійством» [61, с. 39-40]. Саме О. Богомазов очолив майстерню станкового живопису КХІ. Під керівництвом засновника вітчизняного кубофутуризму студенти інституту мали змогу малювати натуру в різних мистецьких течіях та стилях: від академізму та імпресіонізму до супрематизму, примітивізму, футуризму, кубізму, примітивізму та ін. [31, с. 23]. Керівником відділу, що займався підготовкою художників кіно, театру та фото, був В. Татлін. Окрім педагогіки та сценографії В. Татлін в 1927 році розробив обкладинку до збірки поетів-футуристів під назвою «Зустріч на перехресті» [16, с. 373-375].

Період з 1924 по 1930 роки А. Дубрівна відзначає як педагогічний та художній експеримент, що відбувся в художньому інституті. Завдяки помітним досягненням КХІ перед НКО УСРР було поставлено питання щодо перетворення художнього інституту на Всеукраїнську академію мистецтв. Проте існування та посилення тоталітарного політичного режиму на межі 20-30-х років ХХ століття унеможливило отримання КХІ нового статусу

[70, с. 180]: зміна політичної ситуації в країні посприяла завершенню прогресивної діяльності викладацького складу, і, як наслідок, закінченню доби українського авангарду.

Після 1917 року під пильний нагляд влади потрапляють як самі митці, так і їх творчість. М. Семчишин у своїй праці «Тисяча років української культури» наголошує на ролі мистецтва пропаганди, яке розвивалося поруч із мистецтвом справжнім та було необхідним для радянської системи. Метою такого мистецтва було донесення основних ідеологічних гасел до широких верств населення. Тому особливої популярності набули різні форми ужиткового мистецтва: від політичних плакатів та сатиричної графіки до декорацій робітничих клубів та шкіл [55, с. 465]. Щодо мистецьких течій, багато митців почали захоплюватися футуризмом, кубізмом, супрематизмом, повністю відкидаючи пануючий до цього реалізм. Створенню зразків такого «сучасного» мистецтва сприяв саме Пролеткульт, який протиставив себе як партії, так і державі та висунув теорію «незалежності культури від політики» [55, с. 466]. Але взаємодія митців та режиму була керована прагненням «інтегрування мистецтва в пропагандистські кампанії» [29, с. 48]. У результаті виникало нове образотворче мистецтво, виникала ілюзія бурхливого культурного розвитку та піднесення.

На початку 1920-х років виникають мистецькі організації, метою яких була популяризація образотворчого мистецтва серед населення. Перша така організація – Товариство Художників ім. К. Костанді – проіснувала всього 7 років (1922-1929 рр.) через невідповідність програмі партії. Серед її завдань: пошуки нових шляхів розвитку українського образотворчого мистецтва; поширення знань про мистецтво в маси. Інша важлива організація – Асоціація Художників Червоної України – мала філії в українських містах, а її учасники виступали за поширення нового реалістично-революційного мистецтва [55, с. 466].

На західноєвропейське мистецтво та традиції старого реалізму орієнтувалися художники АРМУ (Асоціації Революційного Мистецтва

України). Серед найяскравіших представників Асоціації варто відзначити професора Української Державної Академії Мистецтв Михайла Бойчука та учнів його школи. У 1930 році АРМУ перетворилася на Всеукраїнську Асоціацію Пластичних Митців, а потім – на Всеукраїнську Асоціацію Пролетарських Художників. Проте, у квітні 1932 року ЦК ВКП (б) видав постанову «Про перебудову літературно-художніх організацій», за якою було ліквідовано всі існуючі до цього часу мистецькі організації, а натомість створено Спілку Радянських Художників України. Закономірно, що основним творчим методом Спілка визнавала соціалістичний реалізм [55, с. 467].

Отже, розвиток великих українських міст (Київ, Одеса, Харків та ін.) на початку ХХ століття супроводжувався виникненням творчих об'єднань та, відповідно, активною експозиційною діяльністю. Важливу роль у підготовці художників відіграли і заклади освіти: Вільні державні майстерні (м. Харків), керамічна школа-майстерня у Межигір'ї, Київський художній інститут. Найбільш впливовим закладом художньої освіти в Україні була Українська Академія Мистецтва: професорський склад, в якому можна виокремити представників різних мистецьких течій початку ХХ століття, свідчать про достатньо високий рівень вітчизняного образотворчого мистецтва [37, с. 17]. Мистецькі організації 1920-1930-х років (Товариство Художників ім. К. Костанді, Асоціація Художників Червоної України, Асоціація Революційного Мистецтва України, Спілка Радянських Художників України) загалом різнилися своїми орієнтирами, проте, задля можливості свого існування, мали відкинути новаторські мистецькі течії, а основою творчості визнати соціалістичний реалізм.

1.3. Образотворче мистецтво України першої третини XX століття в контексті синтезу художніх тенденцій доби

Український авангардний рух як важлива складова світового мистецького авангарду хронологічно охоплює 10-30-ті роки XX століття. Явище авангарду кардинально змінило сприйняття змісту мистецтва, задало напрямок для пошуку нових орієнтирів. Митці прагнули переосмислити художні надбання минулого та знайти нову мистецьку мову [25, с. 109]. Варто зазначити, що початок XX століття був ознаменований появою багатьох мистецьких течій та напрямків. М. Бутович зазначав: «Вже за революції мали ми і футуристів, і конструктивістів, і кубістів. Усе згори було пригашене» [20, с. 1].

Спираючись на досвід своїх попередників, художники заперечували реальну форму, орієнтувалися на знаки, відтворені плямами, крапками та лініями, які, проте, знаходили своє творче усвідомлення [25, с. 110]. А. Дубрівна вказує, що мистецтвознавча наука радянського періоду приписувала авангардистський рух виключно російському мистецтву [25, с. 110]. Поняття ж «український авангард» було сформовано А. Наковим – французьким мистецтвознавцем, для виставки «Tatlin's dream» в 1973 році. Саме це змусило громадськість звернути увагу митців-авангардистів, діяльність (мистецька чи педагогічна) яких була пов'язана з Україною. Окрім того, серед художників нової формації були і вихідці з України, які добре розумілися на традиційному народному мистецтві та були національно свідомими (Д. Бурлюк, К. Малевич, В. Татлін, О. Екстер, О. Архипенко та ін.) [20, с. 2]. За іншими джерелами, термін «український авангард» було введено до наукового обігу французькою дослідницею українського походження В. Маркаде в 1980 році [62, с. 5]. Досліджуючи авангард в Україні, важливо зазначити, що його окремі напрямки виникали як наслідок конкретної історико-політичної ситуації, тенденцій народного мистецтва і, звичайно, впливу європейського мистецтва.

Уважно розглянувши питання «національного походження» українсько-російського авангарду як мистецького явища, не можна не помітити певних пріоритетів: перший твір абстрактного мистецтва було створено В. Кандинським для обкладинки каталогу «Салон Іздебського 2» (1910 р.). Варто зауважити, що діяльність «Салону» відбувалася здебільшого в Одесі, і в цьому ж місті проходила перша широка міжнародна виставка авангардного мистецтва (організована «Салоном Іздебського») в Російській імперії. Дослідник українського авангарду Д. Горбачов стверджує, що у розвитку новаторських мистецьких об'єднань Росії («Бубновий валет», «Мішень», «Ослячий хвіст») українські художники (футуристи, неопримітивісти, бойчукісти) були активними діячами та ідейними натхненниками [20, с. 2-3]. Про внесок вітчизняних митців до російського мистецтва початку ХХ століття свідчать і назви експонованих на їхніх виставках картин: «Плавні на Дніпрі», «Київ», «Вулиця Фундуклеївська», «Кобза» та ін. Цікаво, що символ авангарду – чорний квадрат на білому тлі – виникає вперше 1914 року (раніше за Малевича) в трактаті О. Богомазова (написаний під Києвом), де художник називає чорний квадрат найбільш довершеною формою [20, с. 2-3]. Звідси можна дійти думки про значний внесок українських митців у розвиток російсько-українського авангарду.

Як вже зазначалося, нове покоління українських художників, що активно працювали на початку ХХ століття, сформувало власні вимоги до мистецтва та його виражальної мови [37, с. 112]. Так, поступово втрачає свою популярність побутова картина зі своєю літературною сюжетністю та спрямованістю на вираження зовнішнього смислу [37, с. 116]. Захоплення декоративізмом кольору та динамікою ліній приходить на зміну «живописному аскетизму» [37, с. 116] та моралізації зображення. За таких умов у 1910-х роках поширення набуває портретний живопис, який впливає і на інші жанри малярства. Окрім того, портрет тих часів стає більш концептуальним та синтетичним. У ньому чітко проявляються риси парадного портрета ХVII-ХVIII ст., імпресіоністичні нахили в зображенні інтер'єру та пейзажу і декоративність та барвистість

народного мистецтва. На початку другого десятиріччя XX століття певні зрушення відбуваються і в композиційній побудові портрету. Як зазначає Б. Лобановський, в портреті художники намагаються підкреслити рівноцінність людської постаті та речей навколо об'єкта зображення. Про це свідчать твори: «Наречена», «Три віки» Ф. Кричевського; «Селянська родина» О. Мурашка, «У свято» О. Кульчицької. Використання такого художнього принципу свідчить про виникнення зв'язку між академічним живописом та народною українською картиною [37, с. 116]. Відомий теоретик та історик мистецтва Ф. Шміт також писав про єдність інтересів митців як до «найновішого», так і до «народної художньої традиції» [37, с. 144-145]. Звідси стає відомо, що джерелом натхнення для художників-передовиків (авангардистів) виступали зразки українського та російського іконопису, народного розпису, народної картини, лубка, різьблення, міського образотворчого фольклору (реклами та вивіски) [37, с. 144-145]. К. Малевич у своїй автобіографії зазначав, що він відчував зв'язок селянського мистецтва та іконопису, а сам іконопис називав «формою вищої культури селянського мистецтва». Звідси – розуміння селян «через ікону», розуміння їхнього лику «не як святих, але простих людей» [20, с. 3].

Намагання з'ясувати причини потягу митців до художньої спадщини давнини приводять нас до епохи Модерну. Особливістю стилю модерн в українському та російському мистецтві було заперечення «сентиментальної манірності» та захоплення натуралізмом у рослинній орнаментиці (у той час як в західноєвропейських країнах стилізація рослинних зображень була досить поширеною). Проте художники Західної України у своїй творчості зберігали тісний зв'язок з народно-селянською традицією, що передбачала утилітарне ставлення до матеріалу, до форми та конструкції ужиткових предметів. Як припускають П. Говдя та Б. Лобановський, такі практичні якості і зумовили виникнення в 1910-х роках нової течії в мистецтві, в основу якої було покладено конструктивний підхід до зображення: як у візантійському та давньоруському живописі [37, с. 165]. Свідченням цьому є існування школи

«бойчуків», представленої п'ятдесятьма шістьма художниками-монументалістами [29, с. 13].

Вітчизняні митці-авангардисти були добре обізнаними з творчістю своїх колег з інших європейських країн, проте вони наполегливо створювали власну естетику, в системі якої розвивалися вже відомі, досить чітко окреслені авангардні напрямки образотворчого мистецтва. Кубофутуризм був саме таким напрямком, що виник у першій третині XX століття на теренах України. Серед творців мистецької течії – О. Богомазов, О. Архипенко, О. Екстер. Відштовхуючись від «кубістичної моноколірності» вітчизняні художники творили власне національне мистецтво, сповнене поєднанням кольорів, характерним для народної творчості, та особливою динамікою зображення [59, с. 137]. Порівнюючи західноєвропейський футуризм та український кубофутуризм (Таблиця 1.1), як основні риси варто зазначити мілітаризм, яскраво виражений урбанізм, переважання культу техніки та індустрії, тотальне заперечення попереднього мистецького досвіду (сама назва футуризму означала спрямованість на створення мистецтва майбутнього) у першому напрямку, та чітке етнічне забарвлення, гуманізм та оптимізм та ін. – в другому [59, с. 137].

Таблиця 1. 1.

Порівняльна характеристика західноєвропейського футуризму та українського кубофутуризму

| західноєвропейський футуризм | український кубофутуризм |
|--|--|
| характерні риси | |
| мілітаризм, яскраво виражений урбанізм, переважання культу техніки та індустрії, тотальне заперечення попереднього мистецького досвіду | чітке етнічне забарвлення, гуманізм, оптимізм, провідна роль ритму та форми (переважно, геометричної), сміливість колірних рішень, прагнення до використання чистих кольорів |

Розглядаючи образотворче мистецтво України перших десятиліть минулого століття не можна оминати постать одного з засновників національного кубофутуризму, учня О. Мурашка – О. Богомазова (1880-1930 рр.). Сьогоднішня наукова думка визначає О. Богомазова як лідера українського та російського авангарду, хоча на теренах України праці художника почали експонуватися лише в останні десятиліття, а невелика персональна виставка у київському Будинку літераторів у 1966 році не справила належного враження [48, с. 6].

Особливої уваги заслуговує теоретична діяльність О. Богомазова, який до речі, вісім років пропрацював в Інституті пластичних мистецтв (з 1924 року – Київський художній інститут). Так, 1914 року в селищі Боярка художник створив трактат «Живопис та елементи». Французький дослідник А. Наков назвав цю працю пророчною, проте дослідження залишилося неопублікованим [48, с. 6]. О. Богомазов вперше з'ясував розвиток художньої форми, що виникає внаслідок руху елемента, який художник вважає первісним – крапки. Новаторським відкриттям митця в галузі теорії мистецтва стало розуміння ритму не як лише як кількісної, а й якісної художньої категорії. У своєму трактаті «Живопис та елементи» О. Богомазов не лише розкрив основи живопису, а й спробував донести до своїх колег-художників та глядачів закони нової, революційної образотворчості. Митець зазначав: «Нове мистецтво тим і дороге, що воно висуває самостійну вартість елемента живопису, як носія відчуттів Художника...усвідомлення Художньою Особистістю своєї сили владно притягує її на шлях нових відкриттів в Мистецтві...» [48, с. 6].

Аналізуючи творчість О. Богомазова, не варто визначати її як суто кубофутуристичну. Так як становленню нового напрямку передувало захоплення митцем в останні роки навчання у Київському художньому училищі імпресіонізмом та скандинавським модерном (після подорожі в 1911 році до Фінляндії за завданням газети «Киевская мысль») [48, с. 7]. Послідовність творчого осмислення дійсності художником виявилася у його спрямованості на аналітичне освоєння форми, що, за словами Е. Димшиця, «завершується

художнім синтезом» [48, с. 8]. Такі тенденції є характерними як для рисунку, так і для живопису майстра. Роботами, де особливо яскраво виявилася кубістично-футуристична натура О. Богомазова можна назвати рисунки: «Пейзаж» (1913 р.), «Сидяча дівчина» (1913 р.), «Віолончеліст» (1914 р.), «Перехожі» (1914 р.) та ін. Зразком імпресіоністичного малярства є «Портрет В. Монастирської» (1907-1908 рр.) (дружини художника). Цікаво, що на живописній роботі, виконаній О. Богомазовим, під такою ж назвою але 1911 року можна простежити кубістичну манеру.

Особливу повагу митця до технічного прогресу закарбовано у найвідоміших його полотнах: «Трамвай (Львівська вулиця, Київ)» (1914 р.), «Поїзд», «Монтер» (обидва – 1915 р.) У другій половині 20-х років ХХ століття О. Богомазов працював над колористичними співвідношеннями плям на картинній площині [48, с. 8]. Роботи цього періоду творчості художника можна назвати кращими зразками кубофутуристичних традицій. Це такі полотна: «Правка пилок» (1927 р.), «Пилярі» (1928-1929 рр.), «Тирсоноси» (1929 р.) та портрети доньки (1926 р., 1928 р.). За словами А. Дубрівної, художник одним з перших зафіксував цінність народно-мистецької спадщини як архіву, що має слугувати джерелом творчості для митця та його сучасників [25, с. 112]. О. Богомазова ще за життя називали «Українським Пікассо» [48, с. 8], як одного з кращих митців своєї доби, якого тривалий час було несправедливо вилучено з історії мистецького процесу.

Свого прояву кубофутуризм зазнав і в творчості українського скульптора О. Архипенка. Джерелом творчості митця став «космічний динамізм», в той же час, коли О. Архипенко залишався авангардистом і рухався у напрямку безпредметності, тобто першочерговим завданням було відтворення думок, почуттів або ж ідей, а не конкретних речей реального світу [59, с. 135]. Як зазначає А. Дубрівна, свою роль відіграв симбіоз давніх художніх культур в системі культури України: О. Архипенко у творчих пошуках звертається до мистецтва Трипілля, мозаїк Софії Київської (візантійський стиль) і, звичайно, до зразків української народної образотворчої спадщини [25, с. 117].

Засновницею вітчизняного кубофутуризму називають О. Екстер, ученицю художника-академіста М. Мурашка, студентку паризької академії Grand Shomiere [59, с. 137]. У Франції художниця захопилася постімпресіонізмом, проте, за словами В. Маркаде, через дорікання їй у надмірній сміливості колірних пошуків, О.Екстер залишила навчання в академії [42, с. 170]. Не дивлячись на це, відвідини Парижу здійснили свій вплив на її творчість: починаючи свій мистецький шлях з імпресіонізму, О.Екстер надалі розвивалася в напрямку кубофутуризму, а надалі – в безпредметному мистецтві та конструктивізмі [59, с. 137].

Зв'язок О. Екстер з українською культурою виявив себе в напруженості колориту, що підкріплювалося характерними для кубізму новими можливостями в експериментуванні з формою, трансформацією предметів, використанням як натуралістичного, так і урбаністичного мотивів [59, с. 137]. Цікаво, що французькі художники-кубісти переважно використовували стримані кольори, але, після втручання до світового мистецького процесу української художниці, навіть Пікассо та Леже значно «розкріпачили» кубістичну палітру [59, с. 137]. Пізніше О.Екстер захопилася ще одним напрямком образотворчого мистецтва – футуризмом. Футуристичні ідеї втілилися в одній з кращих робіт О. Екстер «Київ. Фундуклеївська вулиця увечорі», а також в картинах «Порт», «Місто», «Севр. Місто», «Венеція» та ін. [59, с. 138].

У 1910-х роках Олександра Екстер вперше впровадила естетику нового мистецтва в дизайн. Так, художниця працювала над ескізами скатертин, суконь, хусток та ін. Разом з театрознавцем М. Давидовою та художницею Є. Прибильською О. Екстер відроджувала народні промисли у селах Вербівка (Чигиринський повіт Київської губернії) та Скопці (Переяславський повіт Полтавська губернія) [59, с. 138]. За словами А. Дубрівної, до цієї справи невдовзі доєднався і К. Малевич, який також був шанувальником української образотворчої традиції. Серед народних мастрів особливо плідно в той час працювали І. Гончар, В. Довгошия, Є. Пшеченко та Г. Собачко, у творчості

яких свій вияв знайшла і ідейно-просвітницька робота авангардистів [62, с. 236-237]. У 1918-1919 рр. вже в Києві О. Екстер створила студію, де вивчали вітчизняну народну вишивку, картини та орнаментику. Мистецтвознавці зазначають, що художниця «поєднала народне мистецтво з авангардизмом» [68, с. 2]. О. Екстер запозичила колірне розмаїття, ритм, пластику орнаментальних мотивів, навчивши сільських художниць створювати вишивки в супрематичному або кубістичному стилі. Це стало рідкісним явищем в культурі Світу: професійне та народне мистецтво взаємно збагатили одне одного [68, с. 2].

«Селянська тема» стала провідною і у творчості художника-абстракціоніста К. Малевича [41, с. 218]. Як відомо, період з кінця 1920-го року та 1930 рік став часом активних контактів художника з Україною: у цей час К. Малевич викладав у Київському художньому інституті та створював цикл статей для часопису «Нова генерація» [77, с. 47]. Так, у листопаді 1929 року художник починає викладати на педагогічному факультеті, де проводить свої лекції епізодично [56, с. 49]. Як згадують слухачі, лекції Малевича були, зазвичай, імпровізацією або ж читанням тексту з його подальшим обговоренням [40, с. 11]. Художник мав власні уявлення щодо педагогічної системи: з одного боку це була система за зразком середньовічної – «майстер – підмайстер – учень», а з іншого – впровадження серед студентів ідей концептуального, свідомого підходу до творчого процесу [77, с. 50].

У своїх автобіографічних творах митець зазначає, що селянський побут, звичаї, сімейний устрій, доповнені виразною красою української природи, захопили його уяву [41, с. 21]. У «селянських циклах» Малевич вдало поєднує фольклорні мотиви та кубістичні принципи, тобто залучає до актуального на той час мистецького простору звичну для нашої культури провінційну тематику. Малевич спостерігав руйнацію та занепад народної культури, що знайшло своє відображення в трагічних образах другого селянського циклу: «Три жіночі фігури», «Безлике обличчя», «Селянка з чорним обличчям», «Селянин», «Складне передчуття / Торс у жовтій сорочці», «Дві чоловічі

фігури» та ін. [77, с. 54-55]. У своїх роботах К. Малевич використовує основні, найбільш поширені кольори (білий, чорний та червоний) та іконографічні форми (коло, лінія, квадрат і хрест) декоративного селянського мистецтва на новому рівні художнього освоєння. Так, митець інтелектуально опрацьовує усі ці складові: створює ритмічну систему знаків, що є універсальною та абстрактною і, водночас, сполучає минуле та сучасне, роблячи мистецтво позачасовим [25, с. 115]. Як вважає, Ж.-К. Маркаде, К. Малевич розвинув концептуальне та живописне мистецтво абстракції до надвисокого рівня. Художник бачив «у трьох квадратах й хресті» не тільки початок мистецтва живопису, а й початок «весь взагалі» [43, с. 65].

У основу вітчизняної школи дизайну було покладено художню діяльність В. Єрмилова, що також свої витoki починала з народного мистецтва. За словами В. Сонцвіта (В. Полещук), художник особливу увагу приділяв «базі старовинної української культури» [79, с. 147]. Для творчості В. Єрмилова характерним було геометричне розуміння форми та стриманість виражальних засобів. В. Єрмилов основним ідейним джерелом творчості визнавав народне українське мистецтво, а також піднесення молодості та краси [25, с. 115-116].

Народну традицію та тенденції авангарду намагалася поєднати С. Делоне. Художниця експериментувала з оптичними колірними властивостями, намагаючись розширити можливості сприйняття зображуваних об'єктів. Впливи народного мистецтва простежуються в розробках моделей одягу, створенні орнаментів, оформленні килимів, тканин, де поєднувалися геометричні ритми та об'єми зі сміливими колористичними рішеннями. Цікаво, що всі перераховані вище властивості С. Делоне попередньо відпрацьовувала в галузі станкового живопису. Як вважають дослідники мистецтва (Д. Горбачов, Є. Деменок, І. Кодлубай та ін.), усе це засвідчує наявність стійкого емоційного зв'язку художниці з її «культурним полем місця народження» [25, с. 116].

«Батько російського футуризму» – Д. Бурлюк також часто наголошував на своєму «українському походженні». Не дивлячись на участь в мистецьких рухах Парижа та Мюнхену, співпрацю з «Синім вершником», що пропагував

імпресіонізм, художник зазнав впливів національного пленеризму, захопився народною картиною (зокрема, варіації на тему «Козак Мамай») [64, с. 27]. У своєму творі «Пощечина общественному вкусу» Бурлюк пропагує ідеї вільного мистецтва та передбачає виникнення в ньому таких пропорцій, які ще не були відомими у всій історії мистецтва. Аби зрозуміти таке мистецтво, варто його теоретично обґрунтувати, проаналізувати [64, с. 27-28].

Загалом, можна дійти висновку, що українські митці, освоюючи течії західноєвропейського авангарду (абстракціонізм, кубізм, футуризм, кубофутуризм, конструктивізм та ін.), додавали до них риси національного мистецтва. Таким чином, українське образотворче мистецтво першої третини XX століття відзначилося своєрідним симбіозом тогочасної світової художньої практики та знань художників з іконопису і народної ремесленної традиції.

Висновки до першого розділу

У першому розділі було розглянуто історико-теоретичні аспекти розвитку українського образотворчого мистецтва першої третини XX ст. Виявлено, що дослідженням розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва початку минулого століття займалася значна кількість науковців та мистецтвознавців. Проте, у даній науковій роботі, задля надання об'єктивної оцінки тогочасного мистецького процесу, дослідників було згруповано за системою «митці-учасники творчих рухів та організацій → мистецтвознавці більш пізнього радянського періоду → сучасні науковці». Теоретиками мистецтва першої третини XX століття виступили у першу чергу художники: К. Малевич, О. Богомазов, О. Архипенко, І. Врона та інші дослідники, твори яких є часто програмними. Більш радикальне ставлення до українського мистецького процесу поч. XX століття спостерігається у працях радянських мистецтвознавців (А. Попової, В. Павлова, Д. Антоновича, М. Семчишина та ін.). Зацікавлення мистецьким процесом, що розгорнувся на теренах України на початку минулого століття знайшло своє втілення у працях сучасних науковців:

В. Вовкуна, Д. Горбачова, Е. Димшиця, А. Дубрівної, О. Кашуби-Вольвач, М. Колеснікова, О. Коляструк, Я. Кравченка, Г. Скляренко, Н. Столярчук.

Також було розглянуто особливості організації мистецького руху початку ХХ ст. Так, виявлено два періоди українського авангарду, перший з яких (1910-ті роки) був часом творення мистецтва, вільного від політики, а другий (1920-1930-ті роки) – творчим «пристосуванням» художників до нової політичної системи.

Зазначено, що у галузі мистецької освіти провідним закладом була Українська Державна Академія Мистецтв (заснована 1917 р.) під керівництвом Г. Нарбута. У цей час у м. Харків діяли Вільні державні майстерні (з 1921р. – технікум). Цього ж 1921 року високий рівень підготовки митців демонструє керамічна школа-майстерня у Межигір'ї, де працювали і викладачі Київської Академії мистецтва: В. Седляр, О. Павленко, І. Падалка. Визначено, що традиції старого реалізму в поєднанні з тенденціями західноєвропейського мистецтва знайшли своє втілення у творчості художників АРМУ (Асоціації Революційного Мистецтва України). Учасниками Асоціації були М. Бойчук та його учні. Після 1932 року АРМУ було трансформовано у Спілку Радянських Художників України, яка в подальшому стала джерелом поширення соціалістичного реалізму.

Проте, образотворче мистецтво України першої третини ХХ ст. варто розглядати як синтез народної традиції та авангардних тенденцій. Митці-новатори формували власні орієнтири: динаміку кольору, ліній, площин. Але найважливішою рисою творчості художників-авангардистів стало звернення до народного, селянського мистецтва та іконописних традицій. Отже, український мистецький процес першої третини ХХ століття можна назвати досить суперечливим явищем, що пояснюється розмаїттям впливів та специфічними змінами в суспільстві. Не дивлячись на це, досить чітко спостерігається тенденція звернення митців до народної творчості, основні риси якої художники намагаються транслювати через провідні європейські авангардні напрямки та течії.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ТВОРЧОСТІ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА

2.1. Образотворча діяльність М.Бойчука: від «неовізантизму» до «бойчукізму»

Становлення української незалежності в 1990-х роках стало поштовхом до відродження мистецької спадщини репресованих наприкінці 1930-х років художників. Серед них особливої уваги заслуговує постать Михайла Львовича Бойчука – культового митця, чия творча, реставраційна та педагогічна діяльність посприяла вихованню нового покоління живописців, графіків, плакатистів, керамістів. Оминувши на своєму шляху десятиліття цензури, творчий доробок М. Бойчука та його учнів все-таки був представлений у Львові в 1990 р., та цього ж року – в Київському Державному музеї українського мистецтва [70, с. 9]. Варто зазначити, що дана експозиція складалася з архіву однієї з учнів художника – Ярослави Музики, яка зберігала твори понад 50 років.

Видатний художник-монументаліст Михайло Бойчук народився 30 жовтня 1882 року в селі Романівка (Австро-Угорська імперія, нині – Тернопільська область). Майбутній митець виховувався в оточенні естетики народного селянського мистецтва: мальовничої природи, старих ікон у храмі, традиційних обрядів. Тому вже у дванадцять років Михайло Бойчук виявив своє прагнення стати художником. Любов до праці, притаманна селянам, згодом відобразилася у творчій натурі Михайла Львовича [29, с. 21].

У шістнадцять років Михайло Бойчук їде на навчання до Львова аби вивчати рисунок та живопис з натури [29, с. 21]. Там майбутній художник вступив до студії Юліана Панькевича, який активно освоював сакральне малярство, доповнюючи його елементами народної орнаментики, специфічним, незвичним колоритом та побутовими деталями. На роботах Ю Панькевича

можна побачити Богородицю у вишиваній сорочці (наприклад, Намісна ікона Богородиці іконостасу храму св. пророка Іллі с. Борщів Перемишлянського району) [75]. Таке поєднання двох споконвічних цінностей: традиції та релігії пізніше знайде своє втілення та стане фундаментом і для творчості його учня – Михайла Бойчука.

У 1899 році разом зі своїм вчителем Ю. Панькевичем М. Бойчук вирушає до Відня, де вступає до приватної школи рисунку. Під час п'ятимісячного перебування в столиці Австро-Угорщини художник вивчає збірки художніх музеїв, але особливе захоплення у нього викликає фаумський портрет, який М. Бойчук вважає поєднанням мистецтва еллінізму та Стародавнього Єгипту. Ці зацікавлення додалися до вже сформованої митцем картини класичного та візантійського мистецтва [29, с. 21].

2.1.1. Краківський, паризький та львівський періоди творчості художника

Під час навчання у Краківській академії красних мистецтв М. Бойчук опановував основи академічної творчості. Вчителем Михайла Львовича тривалий час (1902-1905 рр.) був Л. Вичулковський – відомий польський пейзажист та жанрист, художник, який присвячував свої роботи зображенню селян: буряководів, плугатарів, рибалок. У викладанні живопису Л. Вичулковський орієнтувався на творчі здобутки польських та французьких імпресіоністів, і, відповідно, важливого значення надавав заняттям студентів на пленерах [58, с. 17]. Саме у Кракові М. Бойчук міг спостерігати вирішення національно-культурних проблем на рівні європейських досягнень. Вивчаючи польську культуру, художник знайомився з найновішими течіями європейського мистецького процесу: модерном, символізмом та експресіонізмом [58, с. 18].

1905 р. М. Бойчук закінчив Краківську Академію зі срібною медаллю. Проте ще за часів навчання художник брав участь в художніх експозиціях у Львові та Кракові. Серед експонованих творів – портрети

Стефана Жеромського та Адама Жеромського (обидва 1904 р.), виконані в імпресіоністичній манері. Схожим за своєю стилістикою та манерою виконання є і портрет Богдана Лепкого (1908 р.). Для цих робіт М. Бойчука характерним є темне тло, що контрастує із світлою плямою обличчя. Проте портрет Адама Жеромського вибудований на інших тонально-колірних співвідношеннях: обличчя хлопчика з теплою власною тінню прочитується цілісно завдяки світлій плямі позаду, в той час як світлий одяг та руки дитини розміщені на темному, практично чорному тлі. Досить показовим є малюнок Михайла Бойчука «Мати, що дає дитині пити» (1900 р.). Ця робота – зразок вдалої замальовки, проте спосіб komponування зображення на аркуші засвідчує зв'язки творчості художника з іконописними традиціями. Характерним для сакрального мистецтва є і нахил голови жінки та її поворот в $\frac{3}{4}$. Пропорції тіла дитини також є натуралістичними, що не характерно для іконопису.

Загалом, краківський період творчості Михайла Бойчука, що охоплює 1899-1905 роки, можна охарактеризувати як час становлення засад академічного живопису з імпресіоністичним стильовим забарвленням. Своє навчання мистецтву художник продовжив у Мюнхенській академії навесні 1905 року. У своїх листах до Митрополита Андрія Шептицького Михайло Бойчук засвідчує свій розпорядок творчої праці: малювання в академії до полудня, потім – виконання вправ з композиції, відвідини експозиції та музеїв. Після завершення академічних занять художник мав змогу працювати на пленері, нотуючи живописні околиці міста [11, с.18]. Захоплення М. Бойчука викликали тільки професори старшого покоління, які добре володіють рисунком та конструктивною побудовою зображуваних об'єктів. Проте, стосовно навчання живопису в академії, художник прослідковував тенденцію до розсіювання тонів та кольорів, внаслідок чого зникає напруження та звучання чистого кольору. Дослідники образотворчого мистецтва початку ХХ століття доходять висновку, що Мюнхен став центром з вивчення рисунку, в той час як осередком розвитку живопису лишався Париж [58, с. 22].

Навчання М. Бойчука у Мюнхені було перервано у зв'язку з необхідністю відбування військової служби. 1907 року художник розгортає свою творчу діяльність в Парижі. Особливе зацікавлення М. Бойчука викликала творчість художників об'єднання «Набі» під керівництвом Поля Серюзьє. Засновник об'єднання підтримав теорії клуазанізму та синтетизму, створені Полем Гогеном. Так, клуазанізм передбачав створення зображення за допомогою необ'ємної плями локального, чистого кольору, обмеженої чітким контуром. Синтетизм у свою чергу виявився у повній відмові від законів перспективи та спрощенні форми, що межувало з її деформацією [58, с. 23]. Саме з набідами у М. Бойчука було найбільше спільних поглядів на мистецький процес. Учасників даного мистецького об'єднання та українського художника приваблювало мистецтво середньовіччя, народні традиції, декоративізм та сакральне мистецтво. А основним завданням, яке ставив перед собою Михайло Бойчук був пошук шляхів для створення нового стилю мистецтва, в основі якого – традиція та здобутки європейського мистецтва [58, с. 24-25].

1909 року Михайло Львович експонує свої роботи в «Осінньому Салоні». Картини М. Бойчука отримують схвальні відгуки французьких критиків. Не менш позитивною є і оцінка українського дослідника мистецтва Миколи Александровича, який розгледів прагнення художника «збагнути всю глибину староукраїнської творчості» а також «її залежність від візантійщини та перекинути міст від старого до сучасного нового Відродження» [1, с. 3]. Через рік Михайло Бойчук брав участь у виставці в «Салоні незалежних» на чолі так званої «Renovation Byzantine» або ж школи Відродження візантійського мистецтва. Відомий французький критик Андре Сальмон зазначав, що група Бойчука (на той час представлена Миколою Касперовичем, Софією Сегно та, власне, Михайлом Бойчуком) у своїх творчих пошуках не зверталася до примітивізму, натомість художники були продовжувачами «напрямку старих іконописців» [6, с. 1]. Також А. Сальмон наголошував на ремісничому підході молодих українських митців до творчості. Така спрямованість бойчукістів була спричинена поширеними в Європі ідеями засновників руху «Arts&Crafts» –

«мистецтво та ремесла» В. Морріса та Дж. Р'оскіна, відповідно до яких культура середньовіччя визнавалася надзвичайно ціннісною через панування ручної праці майстра, переважання колективного методу творчості та піднесення декоративізму [58, с. 26]. Саме ці орієнтири стали поштовхом до виникнення наміру М. Бойчука створити вже на батьківщині власну школу, де юнаки будуть навчатися виконувати фрески та мозаїки, прикрашати церкви, виготовляти керамічні вироби, займатися різьбленням по дереву, малювати темперою ікони, а дівчата опановуватимуть мистецтво художнього текстилю [58, с. 29].

У одному зі своїх листів до А. Шептицького Михайло Львович окреслює власну формулу творчого устремління: просто спостерігати деякі явища недостатньо, варто подавати їх у синтетичній (узагальненій на вищому рівні естетичного сприйняття) формі, яка ґрунтується «на спостереженнях поколінь і традиційному спадку» [11, с. 22]. У Парижі М. Бойчук розмірковує і над засобами виразності. Найважливішу роль художник відводить лінії. Слідуючи модерновим засадам творчості митець доходить висновку, що різні за товщиною та характером лінії по-різному впливають на емоційний стан глядача. Так само неоднозначно прочитуються і геометричні фігури (коло, ламані, квадрат, трикутник і різнонаправлені лінії: горизонтальні чи вертикальні). За словами Б. Лобановського, Михайло Львович захоплювався культурними надбаннями минулого, проте демонстрував активне ставлення до форми та її конструктивної побудови і пластичних можливостей [37, с. 194]. «Візантійські композиції» Михайла Бойчука були співзвучні ідеям кубістів, принципи творчості яких художник засвоїв у Франції. Твори українського митця не відтворювали мистецтво минулого, вони відповідали мистецьким вимогам свого часу [37, с. 194].

М. Бойчук – один з перших вітчизняних митців, який зосереджував свої зусилля на виявленні конструктивних особливостей форми. Про це свідчать підготовчі начерки художника, де переважає конструктивне начало. Узагальненість, цілісність та, водночас, простота його творів досягалися за

рахунок послідовної роботи над зображенням, в основу якої було покладено конструктивний аналітичний малюнок з натури. Результатом творчої діяльності мав стати узагальнений, монументальний образ [37, с. 194]. Перераховані вище теоретичні засади художника знайшли своє відображення в таких роботах: «Жінка» (1907 р.), «Дівчина пасе гуси» (1909-1910 рр.) (Рис. Б. 1, [58, с. 27]) та «Голова жінки» (1900-ті). Так, «Дівчина пасе гуси» – зразок побудови жанрової композиції з орнаментальним мотивом, який представлено симетричними фігурами гусей. Простий побутовий сюжет Михайло Бойчук подає як щось незвичайне за рахунок вдалого компоновання: композиційним центром є фігура дівчини, підтримана схилами та зображенням птахів, що утворюють собою орнаментальну частину картини. Від способу компоновання (фрагментарність композиції, максимальне обмеження простору навколо об'єкту зображення) і до деталей (продовгувата форма очей, брів, окреслення надбрівних дуг, рівний овал обличчя та ін.) картина є тим зразком, який засвідчує новизну та оригінальність творчих пошуків Михайла Бойчука.

Важливу роль у становленні таланту Михайла Львовича відіграло Наукове Товариство ім.Т. Шевченка (НТШ), яке у 1897 р. очолив Михайло Грушевський. Ця організація надавала кошти на навчання майбутнього митця [29, с. 21]. Бойчук підтримував зв'язки з його учасниками, і з 1912 року поповнив лави даної організації. З дослідження Н. Присталенко під назвою «З архіву Михайла Бойчука» можна детально дізнатися про листування М. Бойчука та М. Грушевського. Так, у листі до Грушевського датованому 1912 р. художник повідомляє свої враження від відвідин Москви, Петербургу та Новгорода. М. Бойчук виявляє велике занепокоєння ставленням працівників музеїв до старовини. Михайло Львович зазначає, що, по-перше, сховища мають багато «дуже гарних річий [речей, експонатів]» [29, с. 133], проте мало з них можна порівняти з київськими. По-друге, художник констатує, що за декілька років «мало-розізналі [некомпетентні] реставратори» [29, с. 133] можуть «наробити великої шкоди» [29, с. 133]. Тому М. Бойчук у листі до М. Грушевського висловлює свої сподівання щодо збереження пам'яток

Софійської церкви та Михайлівського монастиря в Києві від рук непрофесійних реставраторів: «Не знаю, може як-небудь вдасться запобігти тій загибелі» [29, с. 133]. Діяльність Бойчука-реставратора була спрямована на збереження настінного живопису християнських соборів за первинною технологією. Відомо, що художник разом з М. Касперовичем та С. Бойчуковою працював над розписами каплиці Ордену Мовчальників на вул. Мохнацького, біля площі св. Юра та розгорнув свою художню та реставраційну діяльність в соборі св. Юра у Львові [58, с. 40]. Г. Бартіш у своєму дослідженні «Монументальні розписи Михайла Бойчука в Галичині» намагається проаналізувати саме цей аспект діяльності митця. Автор розглядає образи херувимів, орнаментальне зображення гілки, постаті ангелів та наголошує на досягненні художником «монументального мистецького декоративного ефекту» [4, с. 30]. Але стаття Г. Бартіш не дає повної впевненості в тому, що стінописи належать саме М. Бойчуку.

Проте світлина розпису каплиці Дяківської бурси (над яким М. Бойчук працював між 1910 та 1913 рр.) по вул. Озаркевича в м. Львів [58, с. 41] дає уявлення про композиційні та символічні нахили монументальних розписів майстра. Аналізуючи фрагмент стінопису можна дійти висновку, що в основі композиції – орнаментальний мотив, який підсилюється елементами християнської символіки: виноградною лозою та птахами. Градації розмірів елементів розпису (від більшого до меншого) створюють відчуття руху, а повторюваність форм, в основі яких лежить коло – ритм.

Ще під час свого перебування в Парижі художник висловлював наміри називати свою школу «українською школою мистецтва», в той час як термін «неовізантизм» «є лише термін для легшого порозуміння» [6, с. 18]. Варто зауважити, що джерелом своєї творчості М. Бойчук вважав не тільки візантійське мистецтво, а й різьблення, вишивку, скульптуру, гончарство, вибірку, килимарство, писанкарство і т.д. Стилістична новизна «неовізантизму» Михайла Бойчука стає більш зрозумілою на тлі захоплення традиціями давньоруського мистецтва та його візантійськими джерелами російських

майстрів: В. Васнецова, М. Врубеля, М. Нестерова. Ці художники не змогли перебороти академічні основи та переосмислити натуру так, як це зробив М. Бойчук. Деяку спільність творчих пошуків Михайла Львовича та М. Реріха відзначає Л. Соколюк. Дослідниця українського мистецтва зазначає, що М. Реріх (як і М. Бойчук) у своїх розписах та мозаїках досягає монументальності через ритмічне розташування крупних форм, декоративність кольору та нехарактерним для академізму вирішенням просторового середовища: «дія не розгортається на площині, повітряне середовище не передається» [58, с. 39-40].

Свідченням оригінальності та неповторності стилю Михайла Бойчука є вітварна композиція «Тайна вечеря» (поч. 1910-х) (Рис. Б. 2, [58, с. 287]), виконана темперою. На початку XX століття художник подає своє розуміння теми, що цікавила митців італійського Відродження та значною мірою розкривалася у вітчизняній іконографії. На думку Л. Соколюк, М. Бойчук вніс у зміст твору «актуальні ідеї свого часу» [58, с. 42]. Безперечно, «Тайна вечеря» Михайла Бойчука як сюжетно, так і стилістично ґрунтується на основах візантійського іконопису, проте художник вкладає в неї власне, суб'єктивне, емоційне бачення проблеми зради. Варто зауважити, що форма зображення: розміщення апостолів вздовж овальної частини столу є характерною для ранньої візантійської іконописної традиції, але Христос зазвичай зображувався не в центрі композиції (як це сталося згодом), а в кінці [58, с. 42]. Твір «Тайна вечеря» (Див. Рис. Б. 2) є досконалим зразком «неовізантизму» Михайла Бойчука. Адже в основі зображення – не тільки візантійський канон. У першій частині терміну («нео», тобто «новий») художником закладено його розуміння мистецького досвіду. У моделюванні фігур простежуються проторенесансні тенденції, а в ритмічній побудові композиції (в основі – арка) – модернові [58, с. 42].

Живописний твір М. Бойчука «Пророк Ілля» (Табл. А. 2) [58, с. 286] створений так само як і «Тайна вечеря» на початку 1910-х років на дереві з використанням левкасу, темпері та позолоти. Композицію було виконано для

каплиці Дяківської бурси в м. Львів [58, с. 41]. Пророка художник зобразив в той момент, коли ворон приносить йому їжу. У цій роботі Михайло Львович сміливо користувався ламаною лінією для створення певної сюжетної напруженості. Аналізуючи композиційну побудову твору, можна простежити той же арочний спосіб організації простору, що і в «Тайній вечері» (Див. Рис. Б. 2). Так, художник використовує цікавий художній прийом у зображенні печери, світлі обриси якої об'єднують композицію в одне ціле. Твір є емоційно наповненим, що підтримується характерними для сакрального мистецтва художніми прийомами: геометризацією в зображенні драперій, певною орнаментальністю.

Перераховані вище та інші твори М. Бойчука («Св. Іоан Златоуст» (1910 р.), «Св. Онуфрій» (1910 р.), «Св. Миколай» (1910 р.), «Архангел Гавриїл. Благовіщення» (1910 р.), «Покрова Богородиці» (1910 р.), «Ісус Христос» (1910 р.), мозаїка «Святий Іоан» (1910 р.), створені у львівський період творчості художника, носять сакральний характер. Михайлу Львовичу вдалося об'єднати традиції візантійського мистецтва, українського іконопису, народної картини та провідних тенденцій, що панували в образотворчому мистецтві на початку минулого століття [9, с. 103]. У роботах митця 1910-1915-х років панують нові колірні та композиційні рішення, які, проте, втілюються у життя за допомогою старих, класичних матеріалів. Динамічність сюжетів, внутрішня напруженість та символізм творів М. Бойчука – ці риси були характерними для творчості художників-експериментаторів чи авангардистів. Звідси можна дійти висновку, що Михайло Львович не стояв осторонь мистецького процесу, навпаки, художник активно працював над творенням власного стилю, що постійно еволюціонував.

Повернувшись з Парижу в 1910 році М. Бойчук організував коло однодумців, з якими працював 4 роки. Але заняття львівської школи не були регулярними, а найбільшого успіху досягли двоє учнів художника – Микола Федюк та Ярослава Музика. Останній вдалося зберегти рисунки М. Бойчука, що нині зберігаються у Львівській картинній галереї. Аналізуючи

малюнок та графіку «неовізантійського» періоду творчості Михайла Львовича, важливо зосередити увагу на портретному жанрі. Митець засобами рисунку (іноді з додаванням чорної акварелі) створює образи видатних особистостей української культури: Тараса Шевченка, Андрея Шептицького, Михайла Грушевського. У цих портретах М. Бойчук намагається вирішити різні завдання, проте спільним для кожної роботи лишається прагнення художника «розкрити духовну основу образу» [58, с. 44].

Портрет Тараса Шевченка, створений на поч. 1910-х років побудований на основі багатовікових традицій сакрального мистецтва. Не дивлячись на те, що рисунок є лінійним, і світлотіньове моделювання форми М. Бойчук у даному випадку не виконує, плавність ліній у фронтальному зображенні овалу і рис обличчя та геометризація у побудові одягу поета стилістично є близькими до іконопису. Близчим до класичного академічного рисунку є портрет Андрея Шептицького. У даній роботі художник зображує обличчя Митрополита в положенні $\frac{3}{4}$ з майже діагональним нахилом. Інший, лінійний портрет Шептицького за своїм характером є близьким до схематичних зображень селян Казимиром Малевичем. Не дивлячись на деякі розбіжності, творчість Малевича та творчість Бойчука має спільну конструктивну основу, що втілюється у простому, не деталізованому рисунку, роботу над яким було зупинено на початковій стадії конструктивної побудови. Колірна гама художників є відмінною: Михайло Львович використовував споріднені, стримані кольори, акцентуючи увагу кольором на головних персонажах, а для творів Казимира Севериновича характерними є насичені хроматичні кольори, що поступово переходять до ахроматичного білого [12, с. 231].

Проте М. Бойчук, на відміну від російських та українських авангардистів, мав власний системний підхід до творчості. Художник осмислив еволюцію мистецтва, починаючи з Візантії та Київської Русі і завершуючи мистецькими шуканнями XX століття. Михайло Львович особливого значення надавав «внутрішній людині» [58, с. 46-47], тобто внутрішньому змісту, який і підносить особистість над буденністю та примітивністю. У мотивах, взятих з

повсякденного життя, М. Бойчук втілює принцип духовності (Табл. А. 1): у лінійних малюнках «Вівчар. Старий. Начерки» (поч.1910-х р.) та «Чабані» (1912 р.) художник по-новому осмислює фігуру, працює з характером штриха, лінія тут набуває особливої, легкої пластики. У цих творах постать людини є головним композиційним елементом, навколо якого в рівновазі перебувають інші частини зображення [57, с.40]. Інші принципи творчості художника систематизовано у Таблиці 1 (Див. Додаток А).

Знайомство М. Бойчука з українськими стародруками XVII-XVIII ст. з колекції митрополита А. Шептицького знайшло свій вияв у дереворитах поч. 1910-х років. Художник використовує як техніку, так і прийоми зображення, характерні для ксилографії: монументальність, центральність та, іноді, симетричність композиції [58, с. 48]. Дереворит (ксилографія) «Пастушка» (Рис. Б. 3, [58, с. 47]) є продовженням мотиву рисунку «Дівчина пасе гуси». Цей твір відзначається виваженістю штриха, ритмічністю й декоративністю та, водночас, емоційністю: замріяний погляд молодої дівчини спрямовано вдалину. Ксилографія «Пастушок» є практично симетричним відбитком малюнку «Чабан».

Львівський період творчості художника відзначився також і роботою в галузі книжкової графіки. Зокрема, М. Бойчук виконав обкладинку збірки поезій Т. Налепінського «Хрест» (1910 р.) (Рис. Б. 4, [58, с. 283]) та проект обкладинки (в техніці ксилографії) до книги А. Доде «Пригоди Тартарена з Тараскону» (1913 р.). Так, перша є зразком кольорової графіки: тлом для кола – основного композиційного центру зображення – виступає червоний квадрат. У центрі кола – руки, що торкаються досить схематичного сонця. Загалом, обкладинку побудовано на гармонійному поєднанні геометричних фігур: квадрата, кола, прямокутника. Використання простих фігур було характерним для творчості і інших художників, які плідно працювали на початку минулого століття: К. Малевича, О. Архипенка та ін. Обкладинка книги «Пригоди Тартарена з Тараскону» є результатом мистецьких узагальнень М. Бойчука: митець зображує казкового лева в оточенні пластичного рослинного орнаменту,

що створює відчуття руху. Надпис, або ж назву твору та ім'я автора, Михайло Львович розміщує внизу титульного аркуша, а шрифт нагадує за своїм стилем старослов'янські літери [58, с. 49-50]. Не менш цікавим є і зворот обкладинки, де в оточенні цього ж орнаменту – знак, що дуже нагадує тризуб. Ці роботи митця втілюють принцип синтетизму (Див. Табл. А. 1): поєднання традицій візантійського мистецтва та художньої вітчизняної спадщини.

Отже, умовно виділяючи у творчості М. Бойчука з 1899 по 1917 рр. три періоди: краківський, паризький та львівський, можна об'єднати їх терміном «неовізантизм». Так, краківський період став часом становлення академічних основ, в той час як паризький – характеризувався розвитком живописного таланту художника та роботою на пленері. Проте найбільш плідним став львівський період: Михайло Львович проявив себе як реставратор, іконописець, графік та ілюстратор-оформлювач.

2.1.2. М. Бойчук та Українська Академія мистецтв

Нові потреби національної культури, що виникли наприкінці другого десятиліття ХХ століття, викликали до життя творення такого закладу мистецької освіти, де були б поєднані декоративне, станкове, художньо-промислове мистецтво [58, с. 56]. У 1917 році Михайло Бойчук очолив майстерню фрески, мозаїки й ікони (згодом її було перейменовано на майстерню монументального мистецтва) Української Академії мистецтва. Варто зазначити, що подібної майстерні не існувало на той час навіть у Петербурзькій академії мистецтв. Проте М. Бойчук працював як художник на архітектурних об'єктах та мав досвід розробки монументальних за задумом творів, проте у станковому варіанті [29, с. 45].

1918 року Михайло Бойчук та Софія Налепінська розпочинають роботу над дизайном державних паперів України. Пропагуючи свій творчий напрям – неовізантизм, подружжя Бойчуків поклало до основи своєї графіки елементи візантійського орнаменту. Так, зокрема, піддруки на грошові знаки

С. Налепінської-Бойчук є зразком використання традиційного орнаментального мотиву [58, с. 57]. Художниця сміливо застосовує спіраль та хвилясті лінії, ввівши до орнаментальної сітки на противагу їм трикутники, що більш вагомі тонально. Подібні прийоми застосовує у своїй графіці і Михайло Бойчук. Його «Проект театральної марки» (1918 р.) (Рис. Б. 5, [58, с. 56]) та «Талон для остатка» (1918 р.) мають чітку композиційну побудову, відрізняються лаконізмом та простотою рисунку. У «Державних паперах України» в 1917-1919 рр. засвідчено таку критику стосовно графіки українських митців: «Мало котра держава має державні знаки такої вартости як наша в 1917-1919 рр.» [22, с. 3].

Початок діяльності Української Академії мистецтва супроводжувався соціальними змінами: у країні розгорнулася громадянська війна. За свідченнями І. Врони, Київ за ці три роки 13 разів зазнавав зміни влади [17, с. 45]. Майстерня під керівництвом М. Бойчука переборювала складні умови життя та навчання, аби розпочати «нову епоху» вітчизняного образотворчого мистецтва [58, с. 57].

Найактивнішим та найдієвішим пропагандистом суспільних перетворень став політичний плакат як нова галузь в мистецтві графіки. Саме плакат зосереджував в собі нові мистецькі засоби, незвичні художні та композиційні прийоми [14, с. 5-6]. М. Бойчук також не стояв осторонь таких жанрових нововведень. Зокрема, відомими є два такі його плакати: «Шевченківське свято» (Див. Табл. А. 2) [58, с. 68] та «Несите подарки Красной армии» (1920 р.) [58, с. 67-68]. Ці роботи відзначилися чіткою композиційною побудовою, лаконічністю, спрощеним рисунком. Образ вершника з плакату «Шевченківське свято» є максимально наближеним до народного: революціонер з прапором одягнений в смушеву шапку та кожух. Цікавим є і композиційне рішення. Так, древко прапора ділить площину практично по діагоналі на дві частини. За видом композиція є фрагментарною, що створює враження динаміки, руху. Масштабність змісту твору підкреслено словами з «Заповіту» Тараса Шевченка, розміщеними на прапорі. Звідси можна дійти

висновку, що революцію Михайло Бойчук зустрів з надією на визволення народу.

Взимку 1920-1921 рр. М. Бойчука призначили керівником Перших державних художньо-декоративних виробничих майстерень у Києві. Разом з учнями художник виконав розпис агітаційного пароплава «Більшовик», Луцьких казарм та декорував Оперний театр під час Всеукраїнського селянського з'їзду в Києві [58, с. 59-60]. На жаль, жодних ескізів чи зображень розпису агітпароплава не збереглося. Проте більше інформації про оформлення Київського оперного театру під керівництвом М. Бойчука ще навесні 1919 р. збереглося у спогадах учасника тих подій, Івана Врони. Приміщення театру прикрашали як зовні, так і всередині панно, які в цілому створювали гармонійний ансамбль оформлення [58, с. 60]. Відомий мотив оформлення Київського оперного театру – «Біля яблуні» (Рис. Б. 7, [58, с. 58]), де зображено робітників: чоловіка та жінку, стане знаковим як для майстерні М. Бойчука, так і для наступних поколінь послідовників. В. Касіян та В. Афанасьєв зазначають, що сюжет, де зображено яблуню з ритмічно розташованими обабіч неї фігурами, бойчукісти трактували як «дерево життя». Показово, що кожен з учнів М. Бойчука мав створити власний варіант роботи на цю тему [27, с. 111].

Свій відголосок описаний вище сюжет знайшов за часів вже незалежної України. 1993 року було видано каталог виставки малярства «Біля яблуні», присвяченої «пам'яті засновника школи новітнього українського монументального живопису Михайла Бойчука» [10]. Ідея виставки належала Ніні Денисовій. Саме за її задумом кожен художник мав створити полотно «Біля яблуні» та дві картини у власній творчій манері [10]. Серед художників, які взяли участь у виставці: Петро Гончар, Ніна Денисова, Олександр Івахненко, Микола Малишко, Микола Мазур та ін. У передмові до каталогу Олександр Мельник зазначає, що з трьох робіт саме задана тема (біля яблуні) дала змогу художникам найбільш повно розкрити свій творчий потенціал, а тому, як вважає художник, цей сюжет не випадково з'явився у творчості Михайла Бойчука та його учнів [10, с. 2]. Ю. В. Белічко у своїх

«Нарисах з історії українського мистецтва» (1980 р.) надає власне пояснення поширеного серед Бойчукістів сюжету: «У звичайній жанровій сцені зображений в картині «Біля яблуні» (автор Т. Бойчук) втілено символічний образ одвічної плодючості і щедрості природи, дари якої належать людині. Значимості образу великою мірою сприяє використання художником давньослов'янської тричасно-симетричної композиції з «деревом життя» посередині» [8, с. 113-114].

Навесні та влітку 1919 року М. Бойчук працював над розписами Луцьких казарм у Києві. Приміщення Луцьких казарм являло собою 4 чотириповерхові будівлі [3, с. 10]. Перед художниками постало завдання художнього оформлення внутрішніх стін приміщень та сходів корпусів композиціями, що мали відповідати ідейним настановам революції. Дослідники вітчизняного мистецтва зараховують до розписів Луцьких казарм 14 композицій, над якими плідно працювали Т. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко та ін. Аналізуючи композиційну побудову зображень, можна виявити деякі загальні риси, притаманні цим роботам: активне використання українського орнаменту для обрамлення арочних ніш, де розміщувалося зображення; орієнтація на іконописне мистецтво XVII-XVIII ст. та народне малярство; введення до змісту твору символічно-алегоричних образів, що ґрунтувалися на постатях сакрального мистецтва [27, с. 44].

Революційні суспільно-соціальні зрушення викликали інтерес до монументалізму в образотворчому мистецтві. Адже незвичність історичного моменту вимагала свого увічнення в монументальних формах [58, с. 62]. Серед репродукцій розписів Луцьких казарм у Києві до нашого часу збереглося декілька чорно-білих зразків: «В єднанні – сила», «Гуляй душа без кунтуша» (Рис. Б. 8, [58, с. 61]), «Робітники й селяни, об'єднавшись у Пролетарській Революції, знищують гідру капіталізму», «Збирання врожаю», «Вечір» (виконав Т. Бойчук), «Різання хліба», «Братання» (виконала А. Цимлова), «З поля» (виконав І. Падалка). Проте відомо про існування ще декількох композицій: «Інтернаціонал», «Табір червоноармійців», «Червоні й білі» [58, с. 62]. Зокрема,

показовою є композиція («В єднанні – сила») з зображенням селянина, російського «мужика» та робітника, чий образ є дуже близьким до героя народної картини – козака Мамая [3, с. 10]. Усі три фігури є статичними за своїм характером, їхнє розташування зумовлене законами симетрії. Символіка цього розпису ґрунтується на тенденціях «старого живопису» [3, с. 11], або ж іконописної традиції. Не зважаючи на це, цілісне зображення нагадує лубочну картину з властивою їй легкою іронічністю. Проте композиція зберігає риси монументалізму: контур зображення є чітким, елементи ритмічні, а простір площинний (гармонійно обмежений) [3, с. 11].

Подібною за своїм ідейним спрямуванням та композиційним вирішенням є робота «Гуляй душа без кунтуша» (Див. Рис. Б. 8). Арочна ніша обрамлена (як і розписі «В єднанні – сила») рослинним орнаментом. Художній ансамбль композиції охоплює декілька героїв: жінка зі щитом та український козак праворуч (поза аркою) та два козаки (у площині арки). Образи поза арочною нішею є дуалістичними за своїм змістом [58, с. 63]: можна дійти висновку про поєднання давньої національної та нової революційної основ. Загалом, робота школи М. Бойчука над розписами Луцьких казарм у Києві стала першим, проте, гармонійним поєднанням професійного монументалізму та примітивного народного мистецтва [29, с. 50].

Важливу роль у творчості Михайла Бойчука відіграє жіночий образ. Один з них – «Дівчина з квіткою» (1921 р.). Чорно-біла світлина цієї фрески дає змогу стверджувати про відхід митця у своїх творчих принципах від візантійського мистецтва [58, с. 74]. Автор уникає жодного соціального забарвлення образу жінки: ні одяг, ні зачіска, ні прикраси не дають змоги ідентифікувати її належність до певної конкретної частини суспільства або ж до часового періоду. Таке відношення художника до зображення є зразком того загальнолюдського мистецтва, до творення якого і прагнув Михайло Львович. 1922 – на поч. 1923 року М. Бойчук створює один зі своїх найвідоміших на сьогодні творів – «Молочниця». У цій роботі, виконаній темперою на картоні, художник органічно поєднує декілька начал. Митець у своїх творчих пошуках в

однаковій мірі спирається як на основи академічного живопису та рисунку, так і на безпосередність та наївність, притаманні народній картині [29, с. 50]. Так, жінка, зображена на картині «Молочниця», одягнена вже не у вишиванку, її одяг відповідає революційному часу та середовищу, а тло є максимально спрощеним та, водночас, ритмічним: фактично паралельні та похилі стовбури дерев чергуються між собою. Картина «Молочниця» також є свідченням деякого відходу митця від іконописної традиції: побутовий сюжет, мінімальна деталізація, звернення до соціальної тематики та інші складові дають можливість фіксувати тяжіння М. Бойчука до мистецтва, зрозумілого та доступного широким масам, значну частину яких становило селянство.

Деякі роботи М. Бойчука, виконані з 1922 по 1927 рік, засвідчують тяжіння художника до узагальнення, надання провідної ролі в композиції загальному ритму. Так, композиція «Біля буфету» (1923 р.) є своєрідним переосмисленням вже відомого для митця сюжету «Мати, що дає дитині пити» (1900 р.). У 1926-1927 рр. художник виконав ще один варіант «Біля буфету» вже з трьома дійовими особами: жінкою, дитиною та продавчиною. Інші роботи М. Бойчука: «Жінка, що поливає дерево» (1920-ті), «Хлопець» (1925 р.), «Біля столу» уособлюють риси вже практично сформованого бойчукізму.

У 1924 році директором Київського інституту пластичних мистецтв було призначено Івана Врону (1887-1970 рр.), який мав «власні погляди на роль мистецтва в соціумі» [31, с. 87]. А першого лютого 1924 р. І. Врону призначили директором Київського художнього інституту (заклад утворили через об'єднання Української академії мистецтва та архітектурного інституту) [58, с. 82]. У статті «Сучасні течії в українському малярстві» у перших виданнях часопису «Критика» (1928 р.) І. Врона писав про необхідність залучення до мистецького процесу пролетарської молоді, пролетаризацію вищих навчальних закладів та, як наслідок, творення пролетарського за своїм змістом та формою мистецтва [58, с. 118-119]. Щодо діяльності Михайла Бойчука нарком наголошував на необхідності того ж пролетарського впливу, через її «селянську обмеженість та куркулівську психологію» [19, с. 90]. Не дивлячись на таку

різку критику з боку радянського керівництва, Михайло Бойчук разом зі своїми учнями отримав від Наркомздраву та курортного управління запрошення виконати фрески для Селянського санаторію імені ВУЦВКа під Одесою на Хаджибейському лимані [67, с. 83]. Робота над розписами тривала півроку, проте стала важливим етапом у розвитку не тільки окремої школи бойчукістів, а й у становленні вітчизняного монументального мистецтва. Адже вперше за радянських часів було вдало синтезовано декоративне та монументальне малярство, скульптуру та архітектуру. Уваги заслуговує і техніка, в якій виконані розписи – фреска. Зазначимо, що на початку ХХ ст. на теренах України ця технологія створення зображення була забутою [58, с. 119]. Михайло Бойчук вважав роботу над розписами Селянського санаторію «своїм відчитом перед нащадками» [5, с. 57].

Михайло Бойчук володів навичками створення італійської та візантійської фрески («вердаччіо») [44, с. 274]. Обрана техніка розписів Селянського санаторію на Хаджибейському лимані вимагала відповідного підходу до організації праці. Так, бойчукісти, для виконання цього замовлення, були об'єднані в групи по 2-4 студенти в кожній. Ухвалення проектів майбутніх розписів також відбувалося в присутності всіх причетних художників. Михайло Бойчук наполягав на точному дотриманні технології. У добре вистояне вапно бойчукісти додавали мармурові крихти. Процес безпосередньо роботи на стіні розпочинався з необхідної кількості спроб. М. Павлюк згадував, що розписи збивали та починали знову декілька разів [5, с. 56-57]. Орнаменти розписів художники виконували темперними фарбами. Проект (кожна окрема фреска) вважався повністю завершеним тільки після оцінки та зауважень засновника школи [58, с. 123]. Під керівництвом М. Бойчука над розписами Селянського санаторію працювали 6 художників: А. Іванова, М. Юнак, К. Гвоздик, М. Шехтман, М. Рокицький та О. Мизін. Приміщення санаторію являло собою прямокутний двоповерховий будинок, вестибюль та клубну залу якого і прикрашали фрески. Зала мала довжину 20 м, висоту – 4, 5 м та ширину – 12 м. Між десятима досить високими (майже 3 м) вікнами кімнати

було розміщено по чотири композиції розміром 170/130 см, а висота фігур становила 80-90 см [44, с. 278].

На думку О. Морданя, для всіх фресок, що збереглися в репродукціях, притаманний єдиний спіральний ритм, близький до «музики кола» [44, с. 278]. Л. Соколюк також наголошує на хвилеподібному, плавному характері ритмічної картини розписів у загальному ансамблі будівлі Селянського санаторію в Одесі. Дослідниця зазначає, що вгорі кожна композиція закінчувалася півкрусом, подібно до тих орнаментальних картушів, що розташовувалися над вікнами. Звідси можна дійти висновку про свідоме прагнення архітекторів та художників до встановлення естетичного балансу: прямокутні віконні отвори врівноважувалися картушами, а ті у свою чергу творили пластику ритму, поєднуючись із півколами над кожною фрескою. Дані ритмічні пошуки знайшли своє відображення і в монументальному розписі стелі приміщення. Це сприяло цілісності архітектурного та художнього ансамблів [58, с. 122].

Жанрова система розписів Селянського санаторію охоплювала як тематичні композиції так і портрети. Зокрема, у нішах біля вхідних дверей було розміщено портрети Т. Шевченка та І. Франка (худ. М. Юнак), а на протилежній стіні – К. Маркса та В. Леніна (худ. В. Киселенко) [36, с. 17]. Сюжети фресок були спрямовані на виявлення контрасту між життям селян до революції та після неї. Наприклад, композиції «Жахи імперіалістичної війни» та «Пани на селі в минулому і їх життя» (автор М. Шехтман) є відображенням ідеї пригніченості селян, трагічності існування селянства за часів панщини та війни. Відмінні за своїм характером та ідейним спрямуванням фрески «Селянський санаторій», «Наука», «Сім'я селянина», «Сім'я робітника», «Свято врожаю» зображають боротьбу селян та позитивні зміни на селі після революції. М. Бойчук разом з А. Івановою створив фреску під назвою «Сім'я селянина» (Рис. Б. 9, [58, с. 121]), яку дослідники вітчизняного монументального мистецтва називають «найпоетичнішою композицією циклу» [58, с. 125]. Одухотворені обличчя героїв твору створюють відчуття піднесення

та захоплення новою для селян реальністю – вільного та щасливого життя після революції. М. Бойчук вдало комбінує пластичність та різкість ліній: м'які обриси постатей контрастують з різким, геометризованим пейзажем. Фреска «Сім'я селянина» (Див. Рис. Б. 9) засвідчує утвердження бойчукізму не тільки як школи, а й як мистецького стилю: це вже не наслідування давнього сакрального мистецтва чи народної картини, не академізм, і не кубізм (хоча не можна заперечити вплив усіх цих складових жанрів, стилів та напрямків на творчість М. Бойчука). Відповідно до вимог нового часу художник інтерпретує власні творчі надбання: буденні сюжети набувають святкової урочистості та витонченості.

Загальна естетична атмосфера у приміщенні Селянського санаторію була зумовлена декількома чинниками: архітектурним рішенням, колірною й ритмічною організацією композиції розписів і технічно-художніми особливостями освітлення. Так, золотаві фрески освітлювалися з допомогою плафону, вставки якого («вільні блакитні поля») були декоровані золотими зірками [58, с. 122; 29, с. 62]. Все це справляло належне враження на глядачів. Селяни говорили: «Ну просто як у церкві» [23]. За свідченнями Д. Горбачова, художній стиль М. Бойчука наприкінці другого десятиліття ХХ ст. став близьким до експресіонізму [61, с. 6]. Отже, розписи Селянського санаторію були зрозумілими й близькими для селянського світогляду та, водночас, являли собою один з кращих зразків роботи Михайла Бойчука та його учнів. Радянський художник і скульптор Б. Кратко у своїх спогадах стосовно Михайла Львовича писав: «Бойчука я ценил как выдающегося мастера фресковой живописи во всем союзе» [35, с. 21].

Квітнева постанова ЦК ВКП (б) 1932 року, спрямована на посилення впливу партії на галузь художньої творчості, передбачала активне впровадження соцреалізму. До України формулу «класового» підходу було застосовано у вигляді боротьби з «українським буржуазним націоналізмом» [58, с. 219-220]. Зокрема, до прояву націоналізму було зараховано і розпис Луцьких казарм, виконаний школою Михайла Бойчука, з зображенням

«українського гайдамаки в національній формі, в широких штанах, з оселедцем» [65, с. 42]. У зв'язку з такими подіями, в кінці листопада-на початку грудня 1933 року на пленумі оргбюро спілки художників і скульпторів України М. Бойчук був змушений зректися бойчукізму на користь соцреалізму: «Кожному з нас, і особливо мені, потрібно ясно, чітко сказати, за що він – за соціалістичний реалізм чи за своє минуле. Я ясно і недвозначно відповідаю: за соціалістичний реалізм, проти того, що зветься тепер «бойчукізмом» [24, с. 112]. Проте підґрунтя для такої промови створювалося на декілька років раніше: І. Врона, ще 1928 р. приписував художнику схильність до «статичного» живопису, застарілість поглядів та невідповідність його творчості вимогам нового часу [19, с. 98].

1933 року в м. Харків (тодішній столиці України) було розпочато будівництво Червонозаводського театру. «досягнення соцреалізму» мали відбитися у цій будівлі завдяки синтезу мистецтв – архітектури, скульптури та живопису. Для виконання фрескових розписів було запрошено бойчукістів, шефство над якими взяли 200 робітників харківського заводу «Серп і молот» [58, с. 224]. Привернення уваги пролетарської громадськості, на думку радянської влади, мало стати запорукою вчасного і високоякісного виконання роботи. [52, с. 207]. Розписи Червонозаводського театру в Харкові стали своєрідною ілюстрацією компромісу в мистецтві. Вимога дотримуватися засад соціалістичного мистецтва, поставлена перед митцями владою, викликала «трансформацію творчого методу школи» [58, с. 226-227].

До нашого часу збереглися ескіз фрески «Свято врожаю» (Рис. Б. 10, [58, с.224]) та світлина завершеної роботи М. Бойчука (Рис. Б. 11, [58, с. 225]). Порівнявши ескіз з фінальним зображенням, можна дійти висновку, що стилістичні зміни у творчості митця втілювалися поступово. Так, постаті на ескізі є більш пластичними, вони виконані в манері, притаманній художнику ще на початку 1920-х років. На фресці ж ми бачимо людські фігури в русі, виконані більш реалістично, ніж на ескізі. Лінія горизонту розміщується вище (в той час як на ескізі помітною є усталена тенденція художника до її

заниження). За ідейним спрямуванням, фреска «Свято врожаю» (Див. Рис. Б. 11) – ілюстрація щасливого життя селянства, яке, несучи на демонстрації урожай, отримує від керівництва червоний прапор. Дослідники українського радянського мистецтва В. Афанасьєв та Є. Давидова стосовно розписів Червонозаводського театру в Харкові дають позитивну оцінку: «Вправне володіння технікою монументального живопису, глибоке розуміння особливостей фрески, її виражальних можливостей, а також свідоме прагнення спиратися на реальне життя і конкретну натуру зробили розписи Червонозаводського театру цікавим і значним явищем в українському монументальному мистецтві» [3, с. 33].

Окрім монументальних розписів приміщень, до арсеналу засобів своєї пропаганди радянською владою було зараховано і художнє ткацтво та килимарство. Михайло Бойчук, беручи активну участь в радянському мистецькому процесі, для гобелену, все-таки, обирає більш народну тему – обжинки (святкування закінчення жнив). Його гобелен «Обжинки» (1936 р.) (Див. Табл. А. 2) [58, с. 261] засвідчує свідомий відхід художника від своїх попередніх творчих принципів. Михайло Бойчук активно використовує світлотінь. Як зазначає А. Жук, «зображення він [художник] моделює світлотіньовою розробкою форм» [26, с. 48].

Тяжіння до національного мистецтва та його включення до всіх сфер життя було притаманне для творчого шляху Михайла Бойчука. Так, мистецтво «повинно бути втілене в усі форми життя, задовольняти повсякденні потреби. Треба художньо оформити не лише будинки ззовні і зсередини, а й усі дрібниці побуту, все мусить милувати око людини» [13, с. 24]. Нині можна тільки здогадуватися, як міг би розвиватися бойчукізм, якби він не зазнав насильницького впливу соцреалізму та насаджування тенденцій станкового живопису в монументальному мистецтві. Художника та деяких його учнів було розстріляно 13 липня 1937 р.

2.2. Теоретичні засади педагогічної діяльності художника

Вивчення змісту вітчизняної мистецької освіти вимагає дослідження основних аспектів педагогічної діяльності, що знайшли своє втілення в досвіді попередників. Михайло Бойчук є не тільки фундатором української школи фрескового живопису і художником-монументалістом, а й викладачем, засновником школи, в основу якої було покладено принцип індивідуальних майстерень, проте не відкидалося академічне спрямування у навчанні майбутніх митців [76].

З метою виявлення основних рис педагогічних засад М. Бойчука, доречно розглянути передумови їхнього формування. Як вже зазначалося, художник розпочав своє навчання образотворчому мистецтву в художній школі м. Львів, далі – Академії Мистецтв Кракова та Мюнхену, де митець вивчав основи пленеру та рисунку. У Парижі (Академія Рансон, майстерня П. Серюзьє) М. Бойчук не тільки знайомився з творами класичного мистецтва та здобував знання в галузі фрески, мозаїки і монументального мистецтва, а й долучився до різноманіття мистецьких течій початку ХХ століття [76]. За словами Л. Ковальської та Н. Присталенко, свідченням прихильності художника «до творчості того чи іншого з великих сучасників» виступають не тільки мистецькі твори М. Бойчука, а й засвоєні у Франції настанови стосовно методики викладання образотворчого мистецтва [29, с. 25].

Саме в Парижі Михайло Бойчук отримав змогу проявити себе як педагог. У 1909 році художник створив власну майстерню, де його друзі та однодумці об'єдналися для відродження української культури. Серед перших учнів М. Бойчука – М. Касперович, С. Налепінська, С. Сегно, С. Бодуен де Куртене, Х. Шрамм, Я. Леваковська, О. Шагінян, Є. Бачинський та Й. Пеленський. У майстерні М. Бойчука митці працювали за зразком середньовічних майстерень: провідним методом роботи стала праця в колективі. Дослідники педагогічної діяльності М. Бойчука зазначають, що його метод навчання полягав в уважному вивченні кращих здобутків світового мистецтва. Варто зауважити, що учні

паризької школи, заснованої художником, були вже досить обізнаними в основах своєї професії. Роль вчителя полягала більше в ідейному спрямуванні та спонуканні учнів до самостійного мислення та аналізу. Так, М. Бойчук закликав художників «бути вільно мислячими творцями» [29, с. 29-30].

Найважливішого значення Михайло Львович серед інших художніх дисциплін надавав композиції. Аналізуючи приклади світового образотворчого мистецтва, учні мали визначити риси, що роблять ці твори довершеними. Власні ж твори художники вчилися будувати на конструктивній основі. Колірне вирішення творів мало вирізнятися ніжністю тонів, а рисунок – простотою та витонченістю. Важливо було оцінити і результат роботи на предмет загальної ритмічної узгодженості ліній, частин композиції та кольору. Під керівництвом М. Бойчука художники мали змогу здобути власну художню манеру, не підпорядковуючись повністю ані натурі, ані класичному зразку [29, с. 30].

Загалом основу педагогічного методу Михайла Львовича в паризький період складало не тільки мистецтво Візантії. Серед орієнтирів його підходу до опанування творчості є і давньоруські фрески, і українське сакральне мистецтво XVI-XVII ст., і мистецтво італійського Проторенесансу, і народне примітивне малярство. М. Бойчук пропонував учням самостійно прослідкувати генезу мистецтва від давнини до їхнього сьогодення шляхом «відрисовки» – методу, що полягав в детальному аналізі композиції твору. У подальшому «відрисовка» стане фактично основою педагогічної системи художника [76].

Вправи з аналізу того чи іншого твору мистецтва виконувалися на чорній дошці або ж в альбомах. Як зазначає учень М. Бойчука, Є. Холостенко, відрисовка мала свою послідовність. Так, спершу, потрібно було з допомогою основних ліній виявити геометричну основу твору, що є підґрунтям композиції. Далі – виявити, окреслити та пов'язати в єдине ціле деталі та маси, і тільки після цього – «замкнути форми» лініями [66, с. 11].

Можна стверджувати, що в основу як педагогічної, так і творчої програми Михайла Львовича лягла патріотична ідея створення нового вітчизняного мистецтва. Таке мистецтво мало зрости на національному ґрунті та поступово досягти європейського, загальнолюдського рівня.

У травні 1910 року відбулася виставка школи М. Бойчука у Салоні незалежних в Парижі, яка засвідчила успіх творчого та педагогічного методу художника. Бойчукісти експонували 18 творів: композиції на євангельські сюжети, виконані на дерев'яних дошках темперою, та портрети невеликих розмірів. Ці роботи вирізнялися поєднанням рис сакрального мистецтва та національної естетики, в них «українська старовина проглядалася крізь вишуканий візантизм» [29, с. 31]. Виставка школи М. Бойчука в Салоні незалежних дала змогу критикам мистецтва розгледіти в творах художників тяжіння до монументального мистецтва. Яків Тугендхольд в російському модерністському журналі «Аполлон» зазначив, що найголовнішим у творах цієї мистецької групи є «прагнення великого монументального стилю» [60, с. 17-18].

Залишивши школу-студію в Парижі, М. Бойчук продовжив педагогічну діяльність у новоствореній Українській академії мистецтва (1917 р.). Тут художник створив «Програму навчання в майстерні монументального живопису професора М. Бойчука». Програма охоплювала 4 роки навчання, в ній було окреслено основні етапи професійного розвитку студента та поставлено завдання з фахових дисциплін: живопису, рисунку, композиції, техніки та технології матеріалів. Викладання цих дисциплін покладалося на керівника майстерні, що давало можливість педагогу знайти доречні методи навчання залежно від рівня засвоєння інформації та індивідуальних здібностей студентів [76].

За словами І. Вигнанця, розпочинаючи процес навчання, Михайло Бойчук стимулював студентів, чітко окреслюючи мету, до якої мали прагнути як учні художника, так і він сам. Досягнення мети передбачало виконання трьох обов'язкових умов:

- опанування забутої техніки – фрески, що лежить в основі монументального живопису;
- відродити мистецтво Візантії в контексті його впливів на мистецтво України та створити свій вітчизняний стиль як монументального, так і «інших форм мистецтва» [13, с. 20];
- зробити мистецтво невід’ємною частиною всіх галузей людського життя: побуту, промисловості, культури.

Особливої ваги Михайло Львович надавав використанню наочності. «М. Бойчук не вчив у звичайному розумінні цього слова, а показував, ілюстрував, перетворював» – зазначає І. Вигнанець [13, с. 20]. Зазвичай у якості наочності виступали старі зразки українського мистецтва: народна орнаментика, сакральний живопис чи портрет XVII-XVIII ст., фрески та мозаїки князівської доби, кращі твори періоду італійського Відродження. За згадками сучасників, найчастіше та з найбільшим захопленням художник звертався до візантійських зразків [13, с. 21]. А сам митець зазначав: «Візантійщина для України не чужа. Візантійська культура перетворилася з нашою поганською культурою, може, тисячелітньою...Творчість сучасних окремих артистів-малярів не є проявом дійсного мистецтва...Правдиві твори мистецтва мусять бути уняті в синтетичну форму, угрунтовані на спостереженнях поколінь, обняті в національну форму і традиційно переказувані нащадкам» [7, с. 17]. Констатуючи беззаперечну важливість вивчення візантійського мистецтва з точки зору мистецтвознавства, варто зазначити, що воно є ще й виявом християнського світогляду, близького учням М. Бойчука та самому вчителю.

Аналізуючи методи роботи, які рекомендував художник своїм учням, не можна не згадати про колективну роботу. Так, студенти разом знайомилися з творами мистецтва, оцінювали та обговорювали їх. Михайло Бойчук, реагуючи на актуальні для того часу запити на твори монументального живопису, значні сподівання покладав на спільну працю та колективні творчі шукання новою групою художників [27, с. 111]. Як зазначає І. Пилипенко, саме колективний

спосіб організації роботи і «становив суть життя майстерні», яка працювала за принципом «середньовічної іконописної малярні» [76]. У такій майстерні провідна роль належала керівнику, адже саме на нього було покладено завдання сформувати навички, надати необхідні знання та передати власні вміння учням. Михайло Львович вважав, що індивідуальна діяльність художника містить в собі певні особливості, що притаманні саме його творчості, у той час як колективна робота над одним твором є важливим інструментом на шляху до виникнення загальнодоступного та близького для кожної людини художнього образу [76].

Окрім колективної творчості, у майстерні М. Бойчука досить часто студенти працювали самотійно або ж індивідуально. Так, на основі вже отриманого досвіду під час відрисовки творів мистецтва, молоді художники мали створити власні композиції. Важливого значення надавали і малюванню по пам'яті [49, с. 28]. На початку роботи митці часто вдавалися до композиційних запозичень зі стародавніх зразків мистецтва, проте, отримуючи інше ідейно-сміслові наповнення, ці образи слугували лише підґрунтям для нових творів. Усе це стимулювало розвиток методів та принципів навчання в школі М. Бойчука, спонукало молодих митців до нових творчих пошуків [76].

М. Бойчук, як художник-монументаліст, під час навчання студентів великої ваги надавав проблемі узгодження монументальної композиції та архітектурного ансамблю. Наприклад, одним з завдань програми для студентів третього курсу Української Академії мистецтва було виховати у майбутніх художників «композиційне чуття» щодо площин та форм, запропонованих архітекторами [58, с. 79]. Так як монументальне малярство завжди перебувало у тісному взаємозв'язку з архітектурою, учні майстерні М. Бойчука мали засвоїти, що саме архітектура визначає композицію, ритм, колорит та навіть техніку і матеріал монументального розпису [58, с. 79]. Під час лекцій в Київському художньому інституті М. Бойчук зазначав: «Строгість композиції – у русі – ритмі ритму. Введення різноритмічних форм в один композиційний елемент губить стрункість композиції. Ритмічна узгодженість – одна з умов

успіху» [63, с. 450]. Описуючи розписи Луцьких казарм у Києві, учень М. Бойчука В. Седляр наголошував, що особливими цінностями в роботах його вчитель вважав взаємозв'язок з архітектурними формами, витриманість зображення в площині, помірність в кольорі, конструктивний підхід та «організованість форм на площині» [54, с. 150].

Як відомо, Михайло Бойчук навчав студентів не тільки монументальному живопису, а й виготовленню картонів для майбутніх килимів. Так, під час навчальної екскурсії на експозиції килимів, художник намагався розкрити особливості процесу художньої стилізації. У спогадах сучасників митця читаємо: «Лекцію з нами Бойчук почав просто і малопомітно. На жовто-золотистому тлі килима приколов булавкою дві троянди – червону і білу – для порівняння. – Подивіться уважно, тут квіти живі, натуральні – і штучні, виткані на килимах. Порівняйте їх, в чому різниця, – тихо мовив він. Ми погодились, що квіти натуральні – красиві, яскраві. Квіти на килимах – умовні в рисунку і кольорі. [...] І тут він дуже обережно підвів нас до висновку: «Отже, в килимах ви бачите складний творчий процес. Майстриня починала з натуральної квітки. Потім думала про оточення зали чи кімнати, де висітиме килим. Фантазуючи, вона пом'якшувала кольори, зводила їх в дуже приємну спокійну гаму фарб. Отже, закінчений твір мистецтва – це не списаний з натури. Натура лише допомагала красиво вирішити композицію килима чи то настінних розписів. Не ототожнюйте зі станковими картинами та портретами, там інші принципи і фахові завдання [...]» [45, с. 18-20]. Розкривши творчий процес [роботи] майстрині, різницю між завданнями, що вирішуються у станковому і декоративно-вжитковому мистецтві, залежність речі від місця призначення, Бойчук познайомив слухачів з хроматичною та ахроматичною гамою фарб і особливо ретельно пояснював «принципи композиції: вибір формату килима, ритми малюнка, симетрія і асиметрія в розташуванні узорів» [45, с. 18-20].

Значної уваги М. Бойчук надавав не тільки навчанню, а й вихованню наступного покоління українських митців. Художник закликав учнів дотримуватися певних правил в майстерні, взаємоповаги. Педагог привчав

майбутніх митців постійно працювати над розвитком своїх здібностей, мислення та ініціативності, а також «учитися кожного дня, кожної години, усе життя» [51, с. 368].

Варто зазначити, що майстерня монументального малярства, очолена М. Бойчуком, була першою спеціальною майстернею такого спрямування не тільки на теренах України, а й у сусідній Росії [58, с. 81]. Атмосфера особливої довіри створювалася в майстерні завдяки самобутній системі викладання, самовідданий роботі високоосвіченого керівника, детальному вивченню мистецьких завдань нової доби, гуманному та простому ставленні до учнів. Складові педагогічної системи М. Бойчука систематизовано у схемі «Педагогічна система Михайла Бойчука» (Схема.А.1).

Висновки до другого розділу

У другому розділі було розглянуто специфіку творчості та педагогічної діяльності М. Бойчука, з'ясовано основні передумови формування особистості художника та педагога. Так, перший вчитель митця – Юліан Панькевич заклав основи, що в подальшому стали ключовими для творення власного стилю М. Бойчука. Адже саме Ю. Панькевич у своїй творчості звернувся до основ сакрального малярства, народного орнаменту та побутового сюжету.

Подальше навчання М. Бойчука у Віденській приватній школі рисунку збагатило світогляд художника ще одним відкриттям – фаюмським портретом. Уперше особливого розквіту творча діяльність М. Бойчука зазнала в Парижі. Саме у Франції митець мав змогу безпосередньо спілкуватися з тими, чії теорії виявилися йому близькими – з об'єднанням художників «Набі». У Парижі художник сформулював одну з основ власного творчого спрямування: зображення явищ та предметів не максимально натуралістично, а в синтетичній формі, яка має ґрунтуватися на здобутках світового мистецтва.

У процесі вивчення аспектів творчої особистості М. Бойчука важливе значення має і його реставраційна діяльність, спрямована на відродження

естетичного стану розписів християнських соборів. Варто зазначити, що у процесі виконання реставраційних робіт художник мав змогу дослідити особливості технології виконання та композиційну побудову зображень.

Революційні зміни 1917 року внесли свої корективи до мистецького життя України, перетворивши художню творчість на інструмент радянської пропаганди. Політичний плакат, монументальні розписи приміщень або ж панно були покликані максимально зрозуміло для народу донести нові ідеї. Проте М. Бойчук мав власні погляди на нововведення радянської влади. Загалом підтримуючи революційні зміни, художник розцінював їх як умови для втілення омріяних мистецьких ідеалів. Свідченням цьому є плакат «Шевченківське свято» та панно, виконані для оформлення Київського оперного театру («Товарообмін між містом і селом», «Біля яблуні» та ін.). Не дивлячись на те, що ці твори належать до різних видів образотворчого мистецтва, не можна не звернути уваги на їхні спільні риси: схематичність зображення, введення до композиції елементів народного строю та побуту, яскраво виражена сакральна першооснова композиції, урочистість жестів героїв твору, звернення до народної картини.

Важливою сторінкою творчості М. Бойчука стали розписи Луцьких казарм у Києві, оформлення Селянського санаторію на Хаджибейському лимані та Червонозаводського театру у Харкові, над якими художник працював разом зі своїми учнями. Дослідивши ці три зразки монументального малярства, можна простежити певні закономірності. Так, для композицій розписів Луцьких казарм притаманні ритмізація елементів зображення, площинність простору, звернення до іконописних композиційних рішень під час розміщення постатей та деталей інтер'єру на картинній площині, поєднання давніх народних образів з новими радянськими символами. Розписи ж Селянського санаторію характеризуються художньою інтерпретацією буденних сюжетів з наданням їм урочистості та піднесеності. Саме ці розписи найчастіше дослідники наводять як зразки авторського стилю художника – бойчукізму.

Розглянувши основні засади педагогічної діяльності Михайла Бойчука, варто виокремити їхні складові, серед них:

- колективна робота в майстерні;
- ідея створення нового вітчизняного мистецтва;
- метод «відрисовки» (виконання вправ з композиційно-художнього аналізу твору);
- ідеальне знання техніки та технології роботи;
- індивідуальна практика;
- ретельне вивчення законів композиції;
- провідна роль монументалізму у (узгодження монументального малярства з архітектурним рішенням);
- обов'язкове використання наочності;
- гуманне та дружнє ставлення педагога до учнів/студентів.

М. Бойчук не тільки навчав студентів Української академії мистецтва чи учнів своєї школи основам композиції, рисунку, декоративного мистецтва чи живопису, а й закликав до постійної роботи над розвитком своїх вмінь, мислення, здатності генерувати та втілювати задуми у вигляді досконалого мистецького твору, виконаного за законами загальнолюдського мистецтва.

ВИСНОВКИ

Реалізовані мета та завдання надали можливість засвідчити результати кваліфікаційної роботи.

1. Висвітлено стан дослідження розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва перших десятиліть ХХ століття.

З'ясовано, що питанню становлення та розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва поч. ХХ ст. присвячували свої дослідження як безпосередньо митці-учасники творчих організацій та рухів, так і мистецтвознавці більш пізнього радянського періоду та, звичайно, сучасні вчені. Так, теоретичні засади українського мистецтва розкривали у своїх працях митці: О. Архипенко, О. Богомазов, І. Врона та ін. Художники намагалися зорієнтувати розвиток образотворчого мистецтва відповідно до особистісних художньо-ідейних переконань. Проте більш критичне ставлення до мистецького процесу на теренах України можна простежити у працях радянських мистецтвознавців (А. Попова, В. Павлов та ін.), які, зокрема, дають негативну оцінку вітчизняному монументалізму. У той же час М. Семчишин засвідчує позитивний та стрімкий розвиток українського малярства даного періоду. Також виявлено, що з'ясуванням особливостей мистецького процесу займалися такі сучасні дослідники: В. Вовкун, Д. Горбачов, Е. Димшиц, А. Дубрівна, О. Кашуба-Вольвач, М. Колесніков, Г. Склярченко, Н. Столярчук та ін. Зазначимо, що названі вище мистецтвознавці розглядали український авангард як невід'ємну складову розвитку європейського мистецтва, орієнтовану на національні традиції та народну естетику.

2. Виявлено особливості організації українського мистецького руху початку ХХ століття. У ході дослідження було виокремлено два періоди українського авангарду: перший період (1910-ті роки) характеризувався мистецькими пошуками, осмисленням форми, композиції та кольору, дослідженням сакрального й, особливо, народного мистецтва; другий період

(1920-1930-ті роки) ознаменувався інтерпретацією художниками своїх творчих задумів до вимог нових політичної та суспільної систем.

Значний вплив на мистецьке життя України на початку минулого століття здійснювали такі угруповання: Салон В. Іздебського, київська група митців «Кільце», а також «Ланка», які створювали та експонували авангардні твори, сприяли введенню принципів народної творчості до творчості майстрів академічного живопису, рисунку та композиції. Теоретичне підґрунтя для розвитку вітчизняного авангарду підготували журнали «Нова генерація» та «Альманах-Авангард», де друкували не тільки статті з мистецтвознавства, а й репродукції робіт авангардистів. Окрім періодичних видань, над спрямуванням вітчизняного мистецького процесу плідно працювали художники Асоціації Революційного Мистецтва України, яка після 1932 року була трансформована у Спілку Радянських Художників України, що активно відстоювала засади соціалістичного реалізму. Неабияку роль у становленні авангардного мистецтва на теренах України відіграли і заклади мистецької освіти. Серед них: Українська Академія мистецтва, де працювали викладачами найвидатніші художники того часу: брати Кричевські, Г. Нарбут, М. Бойчук, О. Мурашко та ін., Вільні державні майстерні у Харкові, керамічна школа-майстерня у Межигір'ї та ін.

3. Досліджено явище образотворчого мистецтва України першої третини ХХ століття в контексті синтезу художніх тенденцій доби. Виявлено поширену серед українських художників тенденцію до формування власних художніх орієнтирів на основі народної, селянської та іконописної традиції й останніх досягнень європейського мистецтва. Зокрема, над розвитком кубофутуристичного спрямування у вітчизняному мистецтві плідно працювали О. Архипенко, О. Богомазов та О. Екстер. Селянська тема стала однією з провідних у творчості К. Малевича, художника, який поєднав народні мотиви та принципи кубізму, а також звернувся до символіки кольору та простих геометричних форм. Отже, вітчизняні митці-авангардисти, не дивлячись на пануюче на початку ХХ століття стилістичне розмаїття, намагалися відродити

та по-новому осмислити естетику народного мистецтва з притаманною йому сміливістю кольору, форми та спрощеністю композиційного рішення.

4. Розкрито особливості образотворчої діяльності М. Бойчука (1882-1937 рр.). З'ясовано, що власні стилістичні шукання Михайла Бойчука відбувалися невідривно від провідних мистецьких тенденцій доби. Так, Михайло Львович був учасником АРМУ, очолював майстерню мозаїки, фрески й ікони (пізніше перейменовану на майстерню монументального мистецтва) Української Академії мистецтва, працював у галузі політичного плакату, як художник станкового й монументального живопису, автор картонів для gobelenів та педагог.

Було виявлено три періоди творчості художника: неовізантизм (1899-1917 рр.), бойчукізм (1917-1933 рр.) та соцреалізм (1933-1937 рр.). Яскравою рисою першого періоду творчості митця стало використання візантійського мистецтва як своєрідного еталону образотворчості. Термін «неовізантизм», на думку М. Бойчука, не зовсім точно відповідав тому ідейному спрямуванню, до якого прагнув художник. Проаналізувавши твори М. Бойчука, виконані протягом 1910-1915-х років («Таємна вечеря» (поч. 1910 р.), «Пророк Ілля» (поч. 1910 р.), «Чабан» (1912 р.), «Пастушка» (поч. 1910-х р.) можна стверджувати, що не дивлячись на релігійну тематику та певну канонічність, вони вирізняються напруженістю сюжету, символізмом та одухотвореністю, емоційним наповненням образів. Малюнки та ксилографії митця, створені після 1910 р., засвідчують наближення творчої стилістики до модерну, для якого характерною є помірна стилізація та, водночас, захоплення натурою. Працюючи як художник-оформлювач, М. Бойчук втілював принцип синтетизму: митець звертався до традицій мистецтва Візантії та поєднував їх зі старослов'янською орнаментикою, тим самим створивши власну манеру і у галузі мистецтва графіки.

У ході дослідження було виявлено, що безпосередньо для бойчукізму як авторської художньої системи митця властивим є частковий відхід від засад сакрального мистецтва та особлива зацікавленість монументалізмом. Панно для

оформлення Київського оперного театру (1919 р.), розписи Луцьких казарм у Києві (1919 р.) та Селянського санаторію на Хаджибейському лимані (1928 р.) засвідчують період мистецького піднесення художника та його школи.

Оформлення Червонозаводського театру, виконане школою М. Бойчука, 1933 р. стало прикладом компромісу митців та влади. Балансуючи між власною стильовою системою та вимогою дотримуватися засад соцреалізму, художник створює композиції, де прославляє будівників нової суспільно-політичної системи. Також художник та його учні звертаються до світлотіньового моделювання форми, відступають від глибокого смислового та символічного навантаження, прагнуть орієнтуватися на певну ідеальну натуру. Ці ж принципи простежуються і в гобелені «Обжинки», виготовленому у 1936 р. за картоном М. Бойчука.

5. Проаналізовано теоретичні засади педагогічної діяльності художника. Виявлено, що серед основних педагогічних орієнтирів М. Бойчука у навчанні образотворчому мистецтву важливу роль посідають: колективна робота в майстерні; ідея створення нового вітчизняного мистецтва; метод «відрисовки» (виконання вправ з композиційно-художнього аналізу твору); ідеальне знання техніки та технології роботи; індивідуальна практика; ретельне вивчення законів композиції; провідна роль монументалізму (узгодження монументального малярства з архітектурним рішенням); обов'язкове використання наочності; гуманне та дружнє ставлення педагога до учнів/студентів.

Отже, творчість М. Бойчука варто розглядати як гармонійне художнє освоєння дійсності на основі естетики минулих поколінь та надбань академічного мистецтва з метою створення загальнолюдського мистецтва. Історичні умови за яких довелося працювати М. Бойчуку не сприяли вільному творчому розвитку художника. Проте, деякі риси творчості, сюжети, педагогічні чи теоретичні мистецькі засади митця знаходять своє втілення і сьогодні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрович М. Сукцес українця на парижській виставці. Львів : Діло. 1909, 22 н. ст.(9 ст. ст.) падолиста. Ч. 258. С. 3.
2. Антонович Д. Тимко Бойчук (1896-1922). Прага : Видавництво української молоді, 1929. 16 с.
3. Афанасьєв В. А., Давидова Є. Д. Українське радянське образотворче мистецтво. Київ : Радянська школа, 1978. 119 с.
4. Бартіш Г. Монументальні розписи Михайла Бойчука в Галичині. Київ : Образотворче мистецтво. 1998. № 2. С. 28-30.
5. Басанець Т. Послідовники М. Бойчука. Одеська майстерня. Мистецтвознавство України. Київ : Кий, 2001. Вип. 2. С.54-60.
6. Бачинський Є. Виставка «незалежних», українські малярі. Львів : Діло. 1910, 11 н.ст. липня (28 ст.ст. червня). Ч.151. С.1-2.
7. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині: Спомини старого емігранта. Торонто : Нові дні. 1952. Ч. 32 (вересень). С.16-20.
8. Белічко Ю. В. Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни. Нариси з історії українського мистецтва. Київ : Мистецтво, 1980. 183 с.
9. Бенях Н. Маловідома ікона «Покрова Богородиці» у контексті сакральної тематики творів Михайла Бойчука. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2017. Вип. 32. С. 101-114.
10. Біля яблуні : кат вист. / Київ. Міжнародна школа україністики; уклад. : Мельник О. Київ, 1993.
11. Бойчук М. Листи до Митрополита Андрія Шептицького. / Київ : Образотворче мистецтво; підгот. до друку Л. Волошин. Київ, 1990. № 6. с.18-23.
12. Ващенко М. О. М. Бойчук і К. Малевич – єдність протилежностей. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Художні практики початку ХХІ століття. Новації, тенденції, перспективи».

Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Київ, 2017. С. 229-232.

13. Вигнанець І. Михайло Бойчук. Арка (Мюнхен). 1947. Ч. 10. С. 16-24.
14. Виноградова З. Українське радянське мистецтво 1918-1920-х рр. Київ : Мистецтво, 1964. 29 с.
15. Вовкун В.В. Український авангард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10-х - початку 30-х рр. ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. культурології : 26.00.01 / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистец. Київ., 2010. 19 с.
16. Врона І. Мої спогади про Володимира Євграфовича Татліна. Український авангард 1910-1930 років. Київ, 1996. С.373-375.
17. Врона І. Художественная жизнь Советской Украины: Очерк первый. Художественная школа : Советское искусство. 1926. №10. С.45.
18. Врона І. Мистецтво Революції й АРМУ. Київ : Видання Ц.Б.А.Р.М.У, 1926. 62 с.
19. Врона І. Сучасні течії в укр.малярстві. Київ : Критика. 1928. №2. С. 90.
20. Горбачов Д. На карті українського авангарду. Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ - початку ХХ ст. Київ. 2000. С.94.
21. Демиденко Я. С. Український авангардизм: філософсько-естетичний дискурс: дис. ... канд. філ. Наук : 09. 00. 08 / Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 198 с.
22. Державні папери України в 1917- 1919 рр. Львів : Нова зоря, 1932. №44. с.3.
23. Диченко І. Школа Михайла Бойчука. Київ : Літературна Україна. Вип. від 29 жовтня 1987 р.
24. До перебудови образотворчого фронту: Стенограма доповідей й виступів на першому пленумі Оргбюро Спілки Радянських художників і скульпторів УСРР 27/ ХІ – 2/ ХІІ 1933 р. Київ : Мистецтво, 1934. С. 112.

25. Дубрівна А. Особливості українського авангардного руху та його значення у формуванні абстрактного мистецтва України. Вісник Львівської національної академії мистецтв, 2017. Вип. 31. С. 109-120.
26. Жук. А. К. Український радянський килим. Київ : Наукова думка, 1973. 167 с.
27. Касіян В. І., Афанасьєв В. А., Говдя П. І., Ігнаткін І. О. Радянське мистецтво 1917-1941 рр. Київ : Жовтень, 1967. Т.5. 477 с.
28. Кашуба-Вольвач О. Творча спадщина Олександра Богомазова: нові знахідки, дослідження, атрибуції. Сучасне мистецтво. 2018. Вип. 14. С. 169-213.
29. Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва. Хмельницький : Галерея, 2010. 282 с.
30. Ковальчук О. Іван Врона як реформатор української мистецької освіти ХХ століття. Образотворче мистецтво, 2003. №4. С.23-26.
31. Ковальчук О. Іван Врона – критик, педагог, мистецтвознавець. Українська академія мистецтва : Спецвипуск до 50-річчя факультету теорії та історії мистецтва. Київ, 2010. С.85-97.
32. Ковбасюк С. Європейський контекст «Українського авангарду». Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. 2016. № 3 (130). С. 35-38.
33. Коляструк О. А. Український авангард як європейське явище. Наукові записки. Серія: Історія. Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського. 2003. Вип. 6. С. 93-97.
34. Кравченко Я. «Йому завжди буде двадцять шість...» (до перевидання книги Дмитра Антоновича «Тимко Бойчук»). Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2018. Вип. 37. С. 170-184.
35. Кратко Б. М. Спогади: Уривок. Рукопис ЦДАМЛМУ. Зб. 1, арк. 21.
36. Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. Москва : Наука, 1973. 234 с.

37. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини XIX - поч. XX ст. Нариси з історії українського мистецтва. Київ : Мистецтво, 1989. 205 с.
38. Лущик С. Одесские «Салоны Издебского» и их создатель. Одесса : Негоциант, 2005. 352 с.
39. Малевич К. Собрание сочинений : в 5 т. Москва : Гилея, 1998. Т. 2. 376 с.
40. Малевич К. Спроба визначення залежності між кольором та формою. Київський період 1928-1930. / Київ: Родовід; упоряд. Т. Філевська, 2016. С. 9-25.
41. Маркаде В. Він та я були українцями. Малевич та Україна / Київ : Сім студія; уклад. Д. О. Горбачов. Київ, 2006. 456 с.
42. Маркаде В. Українське мистецтво XX століття і Західна Європа. Всесвіт. 1990. № 7. С. 169-180.
43. Маркаде Жан-Клод. Малевич. Київ : Родовід, 2013. 304 с. : іл.
44. Мордань А. О ранних советских фресках на Украине. Вступ. Стаття В. Толстого. Художник и город. Москва : Сов. Художник, 1988. С. 270-282.
45. Мусієнко П. Повертаючись у далекі 20-30 роки. Київ : Образотворче мистецтво. 1992. № 6. С. 18-20.
46. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. 2014. № 18. С. 134-140.
47. Неизвестный русский авангард в музеях и частных коллекциях: альбом / М. : Сов. художник; сост. А. Д. Сарабьянов. Москва, 1992. 350 с.
48. Олександр Богомазов: кат. творів. / Київ : Гарант; уклад.: Колесніков М. М. Київ, 1991. 53 с.
49. Павленко О. Профессор М. Л. Бойчук и «Бойчукизм». Записки о мастерской монументальной живописи Киевской украинской академии художеств, руководимой проф. Бойчуком. Київ : Образотворче мистецтво. 2009. № 24. С. 24–29.
50. Попова А., Павлов В. Українське радянське мистецтво 20-30-х років. Київ : Мистецтво, 1966. 73 с.

51. Промовте – життя моє – і стримайте сльози... Художник Оксана Павленко згадує, розповідає / Публ. Л. Череватенка. Наука і культура: Україна. Київ, 1987. Вип. 21. С. 360-384.
52. Розпис Червонозаводського театру в Харкові. Харків : Червоний шлях. 1934. № 2 - 3. С. 207.
53. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Москва : Аграф. 2003. 599 с.
54. Седляр В. Жовтень в образотворчому мистецтві. Жовтневий збірник: Революції року VII 1917-1924. Київ: Держвидав України. 1924. 152 с.
55. Семчишин М. Тисяча років української культури (Історичний огляд культурного процесу). Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1985. 550 с.
56. Скляренко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. праць. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. 2009. Вип. 9. С. 318-322.
57. Сліпко-Москальців К. М. Бойчук. Харків : Рух, 1930. 51 с.
58. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с. ; 488 іл.
59. Столярчук Н. Український кубофутуризм: екстерівський варіант. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. 2014. № 18. С. 134-140.
60. Тугенхольд Я. Письмо из Парижа. Аполлон. 1910. №8. Хроника. С. 17-18.
61. Український авангард 1910-1930 рр. : Альбом. / Київ : Мистецтво; уклад. : Д. Горбачов. Київ, 1996. 400 с.
62. Українські авангардисти як теоретики та публіцисти : зб. статей; / Київ : РВА Тріумф; упоряд. Д.О. Горбачов. Київ, 2005. 384 с.
63. Уроки майстра: 3 лекцій Михайла Бойчука в Київському художньому інституті. Україна : Наука і культура. Київ. 1988. Вип. 22. С. 444-451.

64. Федорук О. Перетин знаку. Вибрані мистецтвознавчі статті. Київ : Видавничий дім А + С. 2006. 260 с.
65. Хвиля А. А. Образотворчий фронт. Образотворче мистецтво : Альманах. Харків – Київ. 1934. № 1. С. 42.
66. Холостенко Є. Микола Рокицький. Харків : Рух, 1933. 18 с.
67. Холостенко Є. Перший досвід. З приводу розпису та скульптурного оформлення всеукраїнського селянського санаторію. Критика. 1929. № 1. С. 74–87.
68. Чекан О. Кубофутуризм як передчуття. Український тиждень. 2008. № 23. С. 2.
69. Чечик В. В. Театрально-декораційне мистецтво Харкова: авангардні пошуки 1910-1920-х років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 05. / Харківська державна академія дизайну та мистецтв. Харків, 2006. 24 с.
70. Чирва А. Ю. Український авангард в умовах лібералізації суспільнополітичного життя республіки 1920 років. Вісник ХДАДМ. 2010. № 1. С. 179-180.
71. Шкандрій М. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва. Вступ. Хмельницький : Галерея, 2010. С. 8-14.
72. Шкандрій М. Модернізм, авангард і естетика Михайла Бойчука. Сучасність. 1995. №9. С. 137-139.
73. Шмагало Р.Т. Мистецька освіта в Україні XIX - середини XX ст.: структурування, методологія, позиції. Львів: Українські технології, 2005. 528 с.
74. Янішевська Н. Філософські засади українського авангарду 1910-1930-х рр. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2010. Вип. 21. С. 84-93.

Електронні ресурси

75. Панькевич Юліан Іванович. 2019. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Панькевич_Юліан_Іванович (дата звернення: 27. 12. 2019).
76. Пилипенко І.Я. Методика викладання М. Бойчука в майстерні монументального живопису Української Академії Мистецтва. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2018. URL: <https://int-konf.org/ru/2017/naukovij-potentsial-2017-20-22-03-2017/1338-profesor-kafedri-zhivopisu-ta-kompozitsiji-pilipenko-i-ya-metodika-vikladannya-m-bojchuka-v-majsterni-monumentalnogo-zhivopisu-ukrajinskoji-akademiji-mistetstva> (дата звернення: 28. 09. 2020).
77. Склярєнко Г. Малевич в Україні: кінець 1920-х-початок 1930-х років. С. 47-66. URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/2/47.pdf> (дата звернення: 21. 03. 2020).
78. Склярєнко Г. Мистецтво на сторінках «Нової генерації». Нова генерація. С. 52-71. URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/4/52.pdf> (дата звернення: 18. 08. 2020).
79. Сонцвіт В. Художник індустріальних ритмів. Харків : Альманах-авангард. 1929. №3. 186 с. URL: <http://uartlib.org/zhurnali/almanah-avangard-3-1929/> (дата звернення: 18. 11. 2019).

ДОДАТКИ



ДОДАТОК А

СХЕМИ ТА ТАБЛИЦІ

| Принципи творчості М. Бойчука | | |
|--|--|--|
| Назва принципу | Вияв у творчості художника | Назва роботи |
| Принцип духовності | нове осмислення фігури, характеру штриха, пластичність та легкість лінії | «Чабан» (1910 р.), «Вівчар. Старий. Начерки» (1910-ті роки) |
| Принцип суб'єктивного символізму | власне, суб'єктивне, емоційне бачення релігійного сюжету, уважність до символіки візантійського іконопису | «Тайна вечеря» (поч. 1910-х років). «Пророк Ілля» (поч. 1910-х років) |
| Принцип узгодження монументальних розписів/панно та архітектури | орнаментальне обрамлення арочних ніш, орієнтація на сакральне та народне малярство | Розписи Луцьких казарм у Києві та Селянського санаторію на Хаджибейському лимані |
| Принцип синтезу декоративного, сакрального, станкового та художньо-промислового мистецтва | використання геометричних фігур, чітка композиційна побудова, стилізована орнаментика, шрифт, стилістично наближений до іконописної традиції | «Талон для остатка» (1918 р.), «Проект театральної марки» (1918 р.) |

Табл.А.1. Принципи творчості М. Бойчука

ПЕРІОДИ ТВОРЧОСТІ М. БОЙЧУКА

| Назва періоду, роки | Основні риси | Ілюстрації |
|---------------------------------|---|---|
| Неовізантизм (1899-1917) | намагання зобразити внутрішній зміст у схематичних, досконалих формах; конструктивна побудова зображення; інтерес до вивчення та переосмислення давньоукраїнського та візантійського мистецтва; ритмізація, симетричність зображень; основою роботи над зображенням виступає конструктивний аналітичний малюнок з натури; виникнення ідеї відродження народних ремесел |  <p style="text-align: center;">Пророк Ілля. Поч. 1910-х</p> |
| Бойчукізм (1917-1933) | частковий відхід від іконописної традиції, проте, з подальшим використанням композиційних формул, притаманних сакральному мистецтву; орнамент як важливий елемент графічних творів; у плакаті – спрощений рисунок, лаконічність, чітка композиційна побудова; перенесення акценту з візантійських мистецьких тенденцій на народну картину; обмеженість простору навколо постатей; прагнення гармонізувати малярство та архітектуру; символізм |  <p style="text-align: center;">Шевченківське свято. 1920 р.</p> |


| | | |
|---|---|--|
| <p><i>Соцреалізм</i> <i>(1933-1937)</i></p> | <p>відмова від ідеї створення загальнолюдського мистецтва; надання творам розповідного характеру та літературності; введення до зображення радянської символіки; активне застосування світлотіні; відмова від декоративності та схематичності зображень; побудова ідейно-сюжетної системи творів відповідно до мистецьких засад радянського мистецтва</p> |  <p>Обжинки. Килим-гобелен. 1936 р.</p> |
|---|---|--|



Схема.А.1. Педагогічна система Михайла Бойчука

ДОДАТОК Б

АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Рис.Б.1. М. Бойчук. Дівчина пасе гуси. 1909-1910 рр.



Рис.Б.2. М. Бойчук. Тайна вечеря. Поч. 1910-х



Рис.Б.3. М. Бойчук. Пастушка. Поч. 1910-х

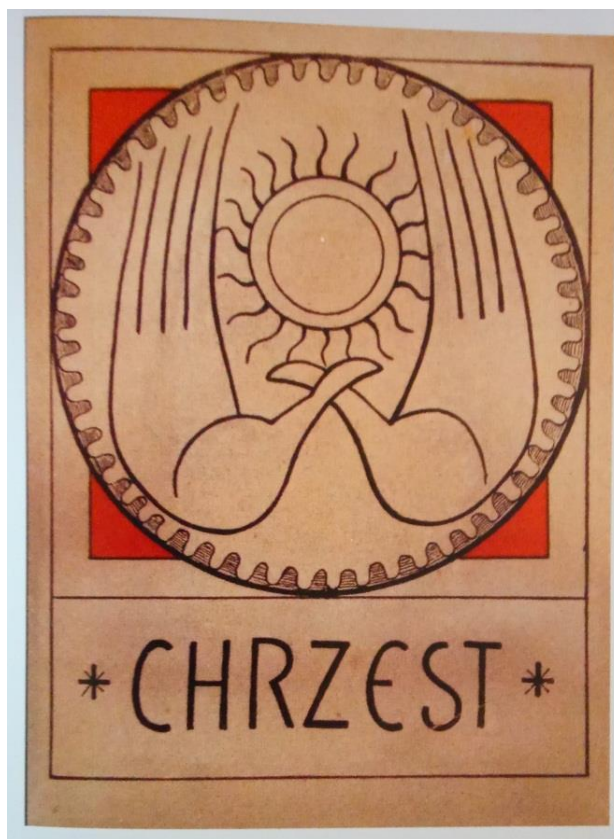


Рис.Б.4. М. Бойчук. Обкладинка до книги Т. Налепінського «Хрест». 1910 р.



Рис.Б.5. М. Бойчук. Проект театральної марки. 1918 р.



Рис.Б.6. Товарообмін. Фрагмент оформлення Київського оперного театру. 1919 р.



Рис.Б.7. Майстерня М. Бойчука. Біля яблуні. Фрагмент оформлення Київського оперного театру. 1919 р.



Рис.Б.8. Майстерня М. Бойчука. Гуляй душа без кунтуша. Розпис Луцьких казарм у Києві. 1919 р.



Рис.Б.9. М. Бойчук та А. Іванова. Сім'я селянина. 1928 р.



Рис.Б.10. М. Бойчук. Свято врожаю. Ескіз фрески в Червонозаводському театрі в Харкові. 1933 р.



Рис.Б.11. М. Бойчук. Свято врожаю. Фреска в Червонозаводському театрі в Харкові. 1933-1934 рр.