

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
Факультет теорії та історії мистецтва
Кафедра теорії та історії мистецтва

КВАЛІФІКАЦІЙНА БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА
освітнього рівня «бакалавр»

на тему: **Риси живопису проторенесансу**
в творчості Михайла Бойчука та бойчукістів

Виконала: здобувач IV курсу бакалаврату,
групи мист/бак. —19, денна форма навчання
спеціальності 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація
освітньо-професійної програми
Мистецтвознавство.
Теорія та історія мистецтва
АНДРУСЯК СТЕФАНІЯ ІВАНІВНА

Керівник: доцент, кандидат мистецтвознавства
РУСЯЄВА МАРІНА ВІКТОРІВНА

Рецензент: кандидат мистецтвознавства
Пітеніна Валерія Євгеніївна

Київ - 2023

АНОТАЦІЯ

Андрус'як С.І. Риси живопису проторенесансу в творчості Михайла Бойчука та бойчукістів.

Кваліфікаційна бакалаврська робота за ОПП «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва». – НАОМА, Київ, 2023.

Мета кваліфікаційної бакалаврської роботи полягає у детальному аналізі діяльності М. Бойчука, творів майстра і його учнів, задля виявлення впливу мистецтва проторенесансу, зокрема художників Дуччо ді Буонінсен'я, Чімабуе, Джотто ді Бондоне та інших.

Перший розділ «Аналіз попередніх досліджень» присвячено вивченню літературних джерел присвячених темі творчості М. Бойчука та бойчукістів, виокремленню в них згадок про вплив живопису проторенесансу.

Другий розділ «Риси живопису проторенесансу у творчості Михайла Бойчука» присвячено детальному аналізу творів художника, виявленню у них стилістичних рис проторенесансу. Зазначається, що художник міг ознайомитися із творами цього періоду під час навчання в Мюнхені та Парижі, а також подорожуючи Італією. У цей час він захопився роботами Дуччо, Чімабуе, а особливо Джотто. Рефлексії творів доби проторенесансу на картинах М. Бойчука, виразно простежуються в побудові композиції, у ритміці, формотворчих та колористичних рішеннях. Також вказується на те, що в роботах М. Бойчука є прямі запозичення іконографічних мотивів. Певна подібність відстежується й у символічному підтексті картин: український художник часто порушує суто технічні правила класичного живопису й зосереджується на духовному зв'язку між персонажами, на їхніх емоціях, внутрішньому переживанні.

Третій розділ «Вплив стилістики проторенесансу на творчість бойчукістів» описує педагогічні принципи майстерні М. Бойчука, ключові сюжети школи, та спільні роботи. У ході дослідження було виявлено, що навчання базувалося на трактаті італійця Ченніно Ченніні «Про живопис», що

став художньо-стилістичною базою творів бойчукістів, яка виокремлювала їх як представників однієї школи.

Четвертий розділ «Стилістика творів бойчукістів» присвячена стислому аналізу творчості основних представників школи М. Бойчука, та вияву в ній впливу мистецтва проторенесансу. Митці запозичили певний набір стилістичних рис, щоразу підлаштовуючи їх під задану тему. Зокрема це помітно у побудові композиції, вирішенні простору, ритмічному чергуванні вертикалей та горизонталей, використанні лінії, як головного формотворчого засобу, зверненні до тенденцій гуманізму.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що кваліфікаційна робота є першою спробою цілісного дослідження впливу живопису проторенесансу на творчу діяльність М. Бойчука і його учнів.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості подальшого дослідження впливу мистецтва італійського Ренесансу на творчість і діяльність М. Бойчука і його учнів. Матеріали кваліфікаційної роботи можуть бути використанні при написанні узагальнюючих праць з історії мистецтва України ХХ ст., навчальних посібників, розробці навчальних дисциплін у мистецьких закладах вищої освіти, побудові музейних експозицій, тощо.

Дипломна робота написана самостійно та не містить плагіату.

Структура роботи. Кваліфікаційна бакалаврська робота складається із вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (43 позицій), списку ілюстрацій та ілюстрацій (79 позицій, 115 репродукцій). Загальний обсяг роботи — 116 с., з них основного тексту — 61 с.

Ключові слова: Михайло Бойчук, бойчукізм, проторенесанс, ритм, колорит, іконографія

ANNOTATION

Andrusiak S. Features of Proto-Renaissance painting in the creativity of Mykhailo Boichuk and boichukists

Work to obtain the educational level «Bachelor» for OPP «Art History. Theory and history of art». – NAOMA, Kyiv, 2023

The purpose of the qualifying bachelor's work is a detailed analysis of M. Boichuk's activities, the works of the master and his students, in order to identify the influence of the art of the Proto-Renaissance, in particular the artists Duccio di Buoninsegna, Cimabue, Giotto di Bondone and others.

The first chapter "Analysis of previous studies" is devoted to the study of literary sources devoted to the theme of the work of M. Boichuk and the Boichukists, to the identification of references in them to the influence of Proto-Renaissance painting.

The second chapter "Features of Proto-Renaissance painting in the work of Mykhailo Boichuk" is devoted to a detailed analysis of the artist's works, identifying stylistic features of the Early Renaissance in them. It is noted that the artist could familiarize himself with the works of this period while studying in Munich and Paris, as well as travelling in Italy. At this time, he was fascinated by the works of Duccio, Cimabue, and especially Giotto. Reflections of the works of the Proto-Renaissance era in M. Boichuk's paintings are clearly visible in the construction of the composition, in the rhythm, form-creating and colouristic solutions. It is also pointed out that there are direct borrowings of iconographic motifs in the works of M. Boichuk. A certain similarity can also be traced in the symbolic subtext of the paintings: the Ukrainian artist often violates the purely technical rules of classical painting and focuses on the spiritual connection between the characters, on their emotions, inner experiences.

The third chapter "The Influence of Proto-Renaissance Stylistics on the Work of Boichukists" describes the pedagogical principles of M. Boichuk's workshop, the key subjects of the school, and joint works. In the course of the research, it was found that the teaching was based on the treatise "On Painting" by the Italian Cennino

Chennini, which became the artistic and stylistic basis of the Boychukists' works, which distinguished them as representatives of the same school.

The fourth chapter "Stylistics of the works of Boichukists" is devoted to a concise analysis of the work of the main representatives of M. Boichuk's school, and the manifestation of the influence of Proto-Renaissance art in it. Artists borrowed a certain set of stylistic features, each time adapting them to a given theme. In particular, this is noticeable in the construction of the composition, the solution of space, the rhythmic alternation of verticals and horizontals, the use of the line as the main form-creating tool, the appeal to humanistic tendencies.

The scientific novelty of the obtained results lies in the fact that the qualifying work is the first attempt at a holistic study of the influence of Proto-Renaissance painting on the creative activity of M. Boychuk and his students.

The practical significance of the obtained results lies in the possibility of further research into the influence of the art of the Italian Renaissance on the creativity and activity of M. Boichuk and his students. The materials of the qualification work can be used when writing general works on the history of Ukrainian art of the 20th century, teaching aids, developing educational disciplines in art institutions of higher education, building museum exhibitions, etc.

The thesis is written independently and does not contain plagiarism.

Structure of work. The qualifying bachelor thesis consists of an introduction, four chapters, conclusions, a list of used sources (43 items), a list of illustrations and reproductions (79 items, 115 reproductions). The total volume of the work is 116 pages, of which the main text is 61 pages.

Key words: Mykhailo Boichuk, Proto-Renaissance, rhythm, coloring, iconography.

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ	8
ВСТУП	9
РОЗДІЛ 1. АНАЛІЗ ПОПЕРЕДНІХ ДОСЛІДЖЕНЬ	13
РОЗДІЛ 2. РИСИ ЖИВОПИСУ ПРОТОРЕНЕСАНСУ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА	18
2.1. Ранній період творчості. Навчання у Краківській академії мистецтв та Мюнхенські студії	18
2.2. Паризький період (1907—1910)	19
2.3. Львівський період (1910—1914)	22
2.4. Київський період (1914—1937)	26
РОЗДІЛ 3. ВПЛИВ СТИЛІСТИКИ ПРОТОРЕНЕСАНСУ НА ТВОРЧИСТЬ БОЙЧУКІСТІВ	30
3.1. Педагогічна діяльність професора Михайла Бойчука	30
3.2. Ключові сюжети майстерні Михайла Бойчука	32
3.2.1. Жіночі образи	32
3.2.2. Мотив «Біля яблуні»	36
3.2.3. Образ «пастушка»	38
3.3. Спільні роботи Михайла Бойчука з учнями	40
РОЗДІЛ 4. СТИЛІСТИКА ТВОРІВ БОЙЧУКІСТІВ	47
4.1. Микола Касперович	47
4.2. Гелена Шрамм	48
4.3. Софія Бодуен де Куртене	49
4.4. Софія Налепинська-Бойчук	50
4.5. Іван Падалка	51
4.6. Тимко Бойчук	52
4.7. Василь Седляр	54
4.8. Оксана Павленко	57

4.9. Охрім Кравченко	59
4.10. Віра Бура-Мацапура	62
4.11. Онуфрій Бізюков	63
4.12. Риси проторенесансу у творах інших художників- бойчукістів	64
ВИСНОВКИ	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	70
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ	75
ІЛЮСТРАЦІЇ	82

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

КХІ — Київський художній інститут, Київ

ЛГМ — Львівська галерея мистецтв, Львів

ЛНАМ — Львівська національна академія мистецтв, Львів

НМЛ — Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького, Львів

НХМУ — Національний художній музей України, Київ

ФМ ЛГМ — Фонд Ярослави Музики Львівська галерея мистецтв, Львів

ХХМ — Харківський художній музей, Харків

ЦДАМЛМУ — Центральний Державний архів-музей літератури і мистецтв України, Київ

ВСТУП

Михайло Львович Бойчук (1882—1937) — видатний український живописець, засновник школи монументального мистецтва початку ХХ ст., що виховала два покоління видатних митців-«бойчукістів». Окрім того, незважаючи на знищення школи радянською владою та тотальне замовчування їх творчості, М. Бойчук став взірцем для багатьох українських митців.

Творчість М. Бойчука — явище багатогранне, його розглядають у контексті авангарду, сецесії, примітивізму. Науковці часто наголошують на його зв'язку з мистецтвом Візантії, Київської Русі, народним українським мистецтвом; простежуються у роботах художника і впливи мистецтва Давнього Єгипту, Ассирії.

Важливим для розуміння творчості М. Бойчука є і його зв'язок з мистецтвом Італії доби проторенесансу. Часто у роботах митця можна побачити запозичення ритмів, кольорів, побудови композиції та іконографії в художників цього періоду, зокрема Дуччо ді Буонінсенї, Чімабуе та Джотто ді Бондоне. Художник також вивчав стародруки цього періоду, прагнучи краще освоїти давно забуті технології монументального мистецтва. Захоплення цими майстрами позначилося і в педагогічній діяльності М. Бойчука — його учні згадували, що часто копіювали твори художників доби проторенесансу, переймаючи їхні підходи до мистецтва.

Проте ця тема досі не була предметом докладного вивчення мистецтвознавців і згадується лише побіжно — отже, **актуальність** роботи полягає у детальнішому аналізі творів і вияві в них рис мистецтва проторенесансу.

Мета наукової роботи полягає у детальному аналізі діяльності М. Бойчука, творів майстра і його учнів, задля виявлення впливу мистецтва проторенесансу, зокрема художників Дуччо ді Буонінсенья, Чімабуе, Джотто ді Бондоне та інших.

Для вирішення цієї мети було поставлено наступні **завдання**:

- проаналізувати стан наукової розробки теми;
- виявити риси проторенесансу у творчості М. Бойчука;
- виявити джерела впливу італійських боттег періоду проторенесансу на методику викладання М. Бойчука;
- систематизувати ключові сюжети майстерні М. Бойчука на прикладі основних творів, визначити у композиціях кожного з них риси, які нав'язано живописом проторенесансу;
- проаналізувати вплив стилістики мистецтва проторенесансу на творчість бойчукістів.

Об'єктом дослідження є творчість М. Бойчука та його школи.

Предмет дослідження: риси живопису проторенесансу у творчості Михайла Бойчука та бойчукістів.

Методи дослідження обумовлені поставленою метою і визначеними завданнями роботи. Для аналізу життєвого шляху М. Бойчука було використано історико-культурологічний та біографічний методи. Для визначення характерних рис проторенесансу у творчості митців — методи мистецтвознавчого, порівняльного, художньо-стилістичного аналізу.

Джерельну базу роботи становлять дослідження українських мистецтвознавців та істориків, а також збережені твори М. Бойчука та його учнів і фоторепродукції знищених робіт митців; твори італійських живописців кінця XIII — початку XV століття.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що кваліфікаційна робота є першою спробою цілісного дослідження впливу живопису проторенесансу на творчу діяльність М. Бойчука і його учнів. У роботі *вперше*:

- зроблено припущення, що трактат італійського живописця початку XV ст. Ченніно Ченніні «Про живопис» надихнув М. Бойчука на впровадження методики копіювання найкращих зразків видатних попередників, що давало змогу іти далі шляхом пізнання, вироблення і

вдосконалення власної манери. Також це методичне керівництво стало для М. Бойчука і його учнів своєрідним орієнтиром у галузі живописних матеріалів і технік;

- відзначено, що А. Іванова розробляла два основних типи портрету під впливом італійського Ренесансу пізнішого періоду. Перший нав'язано профільними портретами флорентійських кватрочентистів (Доменіко Венеціано, Філіппо Ліппі, Алессо Бальдовінетті, Антоніо і П'єро дель Поллайоло та ін.). Другий — тричетвертними оплічними портретами, які стали популярні в Італії (Венеція, Флоренція, Перуджа), починаючи з останньої чверті XV ст. під впливом нідерландського живопису.

Уточнено і доповнено:

- окреслено основні риси мистецтва проторенесансу у творчості М. Бойчука, передовсім вівтарного живопису флорентійської і сієнської живописної шкіл кінця XIII — першої третини XIV ст. Саме цей етап становлення проторенесансу на чолі з Чімабуе, Дуччо і Джотто найбільшою мірою вплинув на митця і його учнів.

Набули подальшого розвитку:

- виявлено вплив Джотто на побудову простору в окремих композиціях М. і Т. Бойчука, М. Рокицького, І. Падалки та інших.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості подальшого дослідження впливу мистецтва італійського Ренесансу на творчість і діяльність М. Бойчука і його учнів. Матеріали кваліфікаційної роботи можуть бути використанні при написанні узагальнюючих праць з історії мистецтва України XX ст., навчальних посібників, розробці навчальних дисциплін у мистецьких закладах вищої освіти, побудові музейних експозицій, тощо.

Апробація теми. Окремі положення бакалаврського дослідження було викладено у доповіді й тезах на Міжнародній науковій конференції «Десяті Платонівські читання» (Київ, НАОМА, 20 листопада 2022).

Структура роботи. Кваліфікаційна бакалаврська робота складається із вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (43 позицій), списку ілюстрацій та ілюстрацій (79 позицій, 115 репродукцій). Загальний обсяг роботи — 116 с., з них основного тексту — 61 с.

РОЗДІЛ 1. АНАЛІЗ ПОПЕРЕДНІХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Однією з перших робіт, присвячених творчості М. Бойчука, є монографія «М. Бойчук» О. Сліпко-Москальцева, що вийшла друком у 1930 р. у видавництві «Рух» [23]. Мистецтвознавець якийсь час навчався у майстерні М. Бойчука, ідеї майстра справили на нього велике враження і вагомо вплинули на світогляд. У своїй праці О. Сліпко-Москальцев робить акцент на вивченні М. Бойчуком мистецтва минулого; вказує, що художник часто розглядав його як допоміжний матеріал і надійне підґрунтя для формування художнього світовідчуття та власної майстерності. Зокрема, О. Сліпко-Москальцев зазначає, що для М. Бойчука було важливо розв'язати суто фахові завдання: ритміка, взаємодія кольорових рішень, проблема вирішення простору. Дослідник не вказує конкретних прикладів, які наслідував М. Бойчук, проте в його аналізі, стилістичному осмисленні творів можна простежити риси проторенесансу [23].

Після розстрілу М. Бойчука в 1937 р. його творчість була під забороною, довго замовчувалася і згадувалася лише в контексті антирадянського мистецтва. Повноцінні дослідження поновилися лише у 80—90-х роках ХХ ст. У публікаціях української діаспори 1980-х рр., зокрема Б. Певного наголошується на необхідності дослідження творчості М. Бойчука як самобутньої особистості, який учився у своїх попередників і сучасників з метою піти далі неторованим шляхом. Він вважає безпідставною думку, яка усталилася в 1930-х рр., що «ніби Михайло Бойчук не був оригінальним художником, а наслідував Джотто та інших майстрів проторенесансу» [17, с. 44-45].

Одним із перших до постаті М. Бойчука звернувся С. Білокінь у своїй книзі «Михайло Бойчук та його школа», де він висвітлює творчість художника з історичного погляду, не вдаючись у детальний аналіз творів. Науковець показує різні етапи становлення митця, зокрема згадує про його подорожі до

Італії та захоплення мистецтвом цієї країни, що в подальшому позначилося на творчій та педагогічній діяльності М. Бойчука [3].

Першим глибоким і докладним дослідженням творчості художника стала монографія Л. Соколюк «Михайло Бойчук та його школа» [28], робота над якою тривала багато років. За цей час було опубліковано низку важливих книжок і статей, зібрано і упорядковано архівні матеріали. Вже у перших публікаціях дослідниця подекуди торкається різних аспектів впливу мистецтва проторенесансу на М. Бойчука і його учнів [24; 26]. Звертаючись до аналізу бойчукізму у контексті світового художнього процесу першої третини ХХ ст., наголошується, що українські художники критикували М. Бойчука за напрям, який він у той час пропагував у Парижі. Так, Яків Стручманчук наголошував, що візантійство ніколи не було основою української культури, тому рідне малярство має радше звертатися до зразків італійського Відродження [25, с. 214-215].

Розглядаючи творчу діяльність представників школи М. Бойчука у контексті Асоціації революційного мистецтва України та аналізуючи нові творчі принципи в картинах другої половини 1920-х років, Л. Соколюк звертає увагу, що М. Бойчук у розв'язанні об'єму, пластичної форми, просторового ритму «спирається, перш за все, на досвід Джотто і більш пізніх представників Раннього Ренесансу». На відміну від вчителя, Василь Седляр, моделюючи об'ємну форму, не тільки спирається на досвід творення монументального образу у Джотто, але переосмислює його, надаючи твору динамічності, яка не була притаманна майстрам проторенесансу в Італії [27, с. 112, 114].

В узагальнюючій монографії 2014 р. мистецтвознавиця детально аналізує всі збережені твори та репродукції знищених робіт художника. Передовсім дослідниця звертає увагу на зв'язок М. Бойчука з мистецтвом Візантії, беручи це за основу його творчості. Наголошує Л. Соколюк і на глибокому вивченні М. Бойчуком народного та іконописного мистецтва давньої України, звернення до тем українського фольклору та національної історії. Проводячи стилістичний аналіз творів, науковиця згадує про незвичну

ритміку, оригінальні підходи до колористичного та іконографічного вирішення, й проводить паралелі з мистецтвом проторенесансу, проте лише побіжно, без детального заглиблення в цю тему [28].

Наголошують на потужному впливі Візантії та мистецтва часів Київської Русі й дослідниці Л. Ковальська та Н. Присталенко у ґрунтовній статті до каталогу «Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва». Науковиці зосереджуються більше на біографічному та історичному методі висвітлення постаті М. Бойчука, періодично зупиняючись на стилістичному аналізі творів і побіжно вказуючи на вплив проторенесансу в колористичному чи композиційному вирішенні робіт [6].

Певну увагу впливу доби проторенесансу в Італії на мистецтво бойчукістів приділив Я. Кравченко. Зокрема, це стаття — «Проторенесансна ідеологія у концепції монументального мистецтва бойчукістів», яка, на жаль, була для нас недоступна [9]. Серед різних питань, які розглядає дослідник — методика викладання М. Бойчука, спогади його учнів: «Що продуманішим був синтез, то більше була обміркована схематизація, простота, сила і в міру потреби — велич», — писала учениця митця А. Йогансен (Гербурт)» [цит. за 34, с. 14]. В іншій статті, присвяченій творчості О. Кравченка, також згадуються окремі моменти викладання в майстерні М. Бойчука, пов'язані з творчістю Джотто [12, с. 42].

Важливою для визначення рис мистецтва проторенесансу в творчості художника є ще одна стаття Я. Кравченка «Створення майстерні «ікони і фрески» Української Академії Мистецтва в період української державності (1917—1919 рр.) на основі "паризького" та "львівського" експериментів "неовізантизму" Михайла Бойчука» [11]. Мистецтвознавець висвітлює шлях становлення митця, наголошуючи на його прагненні зберегти національне коріння, разом з тим збагатити свою творчість, взявши за основу найкращі зразки мистецтва минулого. Я. Кравченко наголошує і на вивченні М. Бойчуком стародавніх технік настінного розпису, а також виготовленні давно забутих живописних матеріалів, рецепти яких художник дізнавався зі

старовинних італійських книжок. Вказує дослідник і на методи навчання М. Бойчука, що нагадували проторенесансні майстерні [11].

Окрім того Я. Кравченко побіжно звертається до синтезу прийомів іконопису та проторенесансного живопису на прикладі картини «Біля яблуні» у пізнішій статті «Йому завжди буде двадцять шість...» (до перевидання книги Дмитра Антоновича «Тимко Бойчук») [13, с. 173].

Єдиним детальним дослідженням про зв'язок художника з мистецтвом Ренесансу є стаття Н. Кушнірук «Вплив мистецтва італійського проторенесансу на творчість Михайла Бойчука та його учнів» [14]. Дослідниця наголошує на тому, що художник у своїй творчості доволі часто спирався на зразки італійського мистецтва XIV — поч. XV ст., зокрема на картини відомих художників Джотто, Сімоне Мартіні, Дуччо, Паоло Учелло та інших. Н. Кушнірук вказує і на впливи мистецтва Візантії, Єгипту, Ассирії, Далекого Сходу, народного примітиву — проте, на її думку, мистецтво італійського проторенесансу мало значно більший вплив на творчість М. Бойчука та його школи. Це простежується на прикладі побудови композиції, проблеми ритміки, у колористичних та іконографічних рішеннях [14].

Також відзначимо низку статей, автори яких тією чи іншою мірою торкалися зацікавлень М. Бойчука та його учнів живописом проторенесансу. О. Руденко згадує серпневу місячну подорож до Італії 1910 р. М. Бойчука, М. Касперовича і С. Налепінської, під час якої вони відвідують Флоренцію, Равенну, Венецію, бачать роботи Джотто і Чімабуе. На думку О. Руденка, учні використовували здобутки майстра-романтика з душею «ренесансної людини» за власними можливостями та симпатіями — до бароко, маньєризму, ренесансу та інших форм [41, с. 218, 234].

У дисертації О. Мосендз «Символіка кольору і світла в українському живописі першої третини ХХ ст. в контексті пошуків національного стилю» на здобуття наукового ступеня доктора філософії здебільшого побіжно згадується вплив мистецтва проторенесансу на творчість М. Бойчука і бойчукістів [16, с. 12, 38, 122, 129-130]. Однак, заслуговує на увагу

припущення науковиці, що на ракурс та поставу фігури жінки в картині «Біля яблуні» Т. Бойчука вплинула фреска Джотто ді Бондоне «Алегорія милосердя» [16, с. 38, 130, іл. 3.3.10].

Вплив творчості Джотто на М. Бойчука та його школу в контексті першої фази нонконформізму 1930—1950-х рр. розглядає О. Роготченко. Дослідник наводить події 1947 р., у центрі яких опинився послідовник бойчукістів художник З. Толкачов, якого звинувачували в тому, що «бойчукісти підносили на свій прапор Джотто не як художника, а як лозунг повернення нашого мистецтва до середньовіччя. Запеклим ворогам радянського мистецтва ім'я Джотто потрібне було тільки для того, щоб відвернути українських художників від високого мистецтва російської реалістичної школи» [19, с. 635-636].

Серед першоджерел важливими є спогади П. Іванченка, опубліковані О. Сторчай, про процес навчання в Українській академії мистецтв у майстерні М. Бойчука упродовж 1919—1920-х рр. Відзначено, що серед найрізноманітніших західноєвропейських митців М. Бойчук цінував неперевершеного Джотто, твори якого часто давав змальовувати з репродукцій під час занять, а також високо оцінював творчість Луки делла Роббіа, Андре делла Роббіа та Альбрехта Дюрера [29, с. 200, 205]. У нотатках О. Кравченка — ще одного учня М. Бойчука, також збереглися згадки про значення творчості Джотто у навчальному процесі [12, с. 42].

Найчастіше науковці мистецтво проторенесансу або творчість Джотто споминають серед інших впливів на бойчукістів, не приділяючи цьому уваги, наприклад [2, с. 99; 7; 15, с. 173; 21; 22; 32, с. 36, 89; 33, с. 22; 40].

Отже, творчість М. Бойчука стала предметом зацікавлення багатьох мистецтвознавців. Більшість досліджень ґрунтується на зв'язку художника з мистецтвом Візантії та Київської Русі, а тема впливу проторенесансу на творчість М. Бойчука не є достатньо розкритою і потребує детальнішого аналізу.

РОЗДІЛ 2. РИСИ ЖИВОПИСУ ПРОТОРЕНЕСАНСУ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА

2.1. Ранній період творчості. Навчання у Краківській академії мистецтв та Мюнхенські студії

Як відомо, у віці 16 років Михайло Бойчук переїхав до Львова, де став учнем відомого галицького художника Юліана Панькевича. Потрапивши в центр національно-культурного руху в Україні, молодий художник знайшов підтримку новоствореного «Товариства для розвою руської штуки». Також вплинуло на митця Наукове товариство імені Шевченка. На виставці 1898 р. Ю. Панькевич показав свої твори на релігійну тематику, які вирізнялися неовізантійськими мотивами. Познайомившись із ними та з іконами старих церковних малярів, Бойчук відкрив для себе, що останні «більш схожі на візантійські, ніж на сучасні» [28, с. 15]. Важливу роль у формуванні світогляду молодого митця відіграло і його перебування у травні-жовтні 1899 р. у Відні де він безкоштовно працював у приватній школі якогось маляра й трохи вже володів німецькою мовою. Захоплювався олександрійськими портретами роботи грецьких майстрів, вихованих на давньоєгипетському мистецтві [3].

У період з 1899 по 1905 рр. М. Бойчук навчався у Краківській академії красних мистецтв. У різні роки його вчителями були Ф. Цинк, Ю. Унєжинський, Л. Вилчуковський. Крім того, у Польщі митець ближче познайомився з представниками творчої інтелігенції: С. Виспянським, Т. Міцинським, С. Жиромським, В. Сірошевським та ін. Завдяки мистецтву цих видатних представників польської культури Бойчук знайомився з найновішими напрямками європейського культурного поступу — символізмом, модерном, експресіонізмом [6, с. 23-25; 12, с. 18]. У його живописних творах цього періоду немає нічого новаторського, це звичні академічні роботи, позначені впливом класичного мистецтва. До них належать: «Портрет Стефана Жеромського», «Портрет Адама Жеромського» та ін. Роки, проведені в Польщі, є важливими з погляду формування світогляду

молодого митця. Проте для М. Бойчука цього було недостатньо, він хотів і далі продовжувати навчання за кордоном, саме тому звернувся по допомогу до митрополита Андрея Шептицького, який надав йому стипендію для навчання в Мюнхені [4].

Кілька місяців, проведені в Німеччині, мали важливе значення у процесі формування митця. Михайло Бойчук не раз відвідував експозицію Старої Пінакотеки у Мюнхені, Галерею старих майстрів у Дрездені, де мав змогу познайомитися з творчістю художників італійського Ренесансу, періоду треченто й кватроченто. Значний вплив на нього справили роботи Фра Беато Анджеліко, Фра Філіппо Ліппі, Сандро Боттічеллі та інших майстрів [14, с. 1526]. Окрім того, в Мюнхені, де постійно відбувалися різноманітні виставки й видавалося чимало журналів, М. Бойчук продовжує знайомитися з тенденціями сучасного мистецтва.

2.2. Паризький період (1907—1910)

Після здобуття класичної академічної освіти в Краківській та Мюнхенській академіях мистецтв, 13 квітня 1907 р. на кошти Андрея Шептицького М. Бойчук їде до Франції, де навчається в демократичнішій Академії Рансона [4].

Саме в Парижі сформувалися основні риси творчої манери митця, потрапляючи під вплив авангардних напрямів кубізму, фовізму, експресіонізму; не забуває художник про своє зацікавлення мистецтвом Візантії та проторенесансу. Поєднуючи ці знання, він створює новий монументальний стиль малярства, основою якого стало давнє народне українське мистецтво. Провідною темою майстра є відображення життя селянства.

Однією з перших робіт, що відображає стилістику М. Бойчука, стала темпера «Жінка пасе гуси», експонована на «Осінньому салоні» 1909 р. Формат картини прямокутний вертикальний — це надає їй монументальності, іконописної застигlosti, позачасовості; пропорції видовжені, простір

твориться шляхом нашарування планів — це свідчить про вплив візантійського мистецтва (іл. 2.1). Головним засобом виразності є витончена плавна лінія, що майстерно моделює зображення, надаючи йому об'єму, глибини; це нагадує образи Дуччо ді Буонінсенья. Цікавим у цьому сенсі є обличчя жінки: у неї звужені очі, довгий ніс, тонкі зімкнуті губи, погляд спрямований ніби повз глядача — все це викликає певні аналогії з ликом Богоматері на вівтарній картині «Мадонна Ручеллаї» (1285) (іл. 2.2).

Уплив Дуччо помітний і в незвичному ритмі, на який звертає увагу Л. Соколюк: «Гуси по обидва боки служать відносно постаті ритмічним супроводом, перетворюючись у візерунок, який вносить у скромну побутову сцену елемент незвичайності» [28, с. 30]. На картині Дуччо схожий ритм створюється за допомогою ангелів, які також обрамлюють центральних персонажів, виділяючи їх як смисловий центр картини.

Найголовнішою подією паризького періоду М. Бойчука є створення ним експериментальної школи «Renovation Byzantine» — «Відродження візантійського мистецтва». Першими учнями школи стали М. Касперович, С. Стегно, С. Налепинська, С. Бодуен де Куртене, Я. Леваковська, Г. Шрамм, Є. Бачинський та Й. Пеленський. Як зазначає мистецтвознавець Ярослав Кравченко: «Кімната-майстерня Бойчука перетворилася на велику робітню, де на взірць майстерень проторенесансних художників разом вчилися й працювали молоді митці. Тут власноруч виготовляли підрамники та рами для полотен, липові дошки для іконопису, виробляли різні типи ґрунтів і золотили тло левкасів. За стародавніми рецептами, які вишукував сам М. Бойчук у стародруках і нотатках італійських майстрів, виварювали фарби з рослинних екстрактів із часниковим соком, розтирали глиняні пігменти для фарб, технологія виготовлення яких була давно забута. Тут малювали не лише станкові твори, а й освоювали давно забуті техніки мозаїки та стінних розписів "al fresco" і "al secco"» [11, с. 129].

У 1910 р. школа експонує 18 спільних робіт на виставці Салону Незалежних. Їм було виділено окремо кімнату, де, згідно з каталогом,

М. Бойчук експонував твори «Милосердя», «Дівчина що молиться», «Сон», «Осінь», «Портрет чоловіка» та низку рисунків; М. Касперович представив роботи «Архітектор», «Етюд», «Письменниця», «Пастушка гусей» та рисунки; Софія Стегно — «Ідилію», «Жіночу голову», «Дівчину» та кілька пейзажів [3].

У той час, коли кожен художник зазвичай намагався продемонструвати власні ідеї, власне самовираження, ідея спільних, об'єднаних однією тематикою робіт привернула увагу критиків; зацікавив їх і незвичний, дещо наївний стиль малярства. Самобутність творів відзначила французька та польська преса, де наголошувалося на їхньому зв'язку з візантійським мистецтвом — і, відповідно до цього, їхній стиль названо «неовізантійським». Після цієї виставки Гійом Аполлінер присвятив бойчукістам цілий розділ у своїх хроніці; він ґрунтовно проаналізував творчі експерименти групи, вказавши на оригінальність ідей та творчі пошуки. «Ця малоросійська група дає приклад того, як можна вільно мандрувати сторіччями. Досі на таке були спроможні поети, а нині й художники поставали ерудитами. Вони подорожують сторіччями і почуваються родичами Джотто і Чімабуе», — зазначив критик [14, с. 1527].

Зв'язок із мистецтвом проторенесансу простежується в представлених на виставці роботах М. Бойчука, зокрема у втрачених рисунках «Жінка» (1907) та «Голова жінки» (1900-ті), репродукції яких наведені у монографії О. Сліпка-Мокальцева [23, рис. II: 1; II: 2] (іл. 2.3).

Відразу помітна спрямованість митця на економію засобів, на виразність форми. Художник, спираючись на досвід майстрів Візантії та проторенесансу, поставив собі суто фахове завдання — показати взаємодію світлих та темних площин і створити з їх допомогою єдиний композиційний ритм: «Білі штрихи одночасно і активізують, і розбивають верхню частину обличчя. Ритм темного штриха у нижній частині обличчя і світлішого у верхній виділяє, живить саму виразність і силу штриха, а з цим і площі» [23, с. 16].

Зокрема помітний вплив вівтарних образів Чімабуе, творчість якого ознаменувала кінець візантійського стилю. Він увібрав елементи класичної

пластики: видовжені стилізовані пропорції, плоскі форми, широке застосування золота. Поміж тим з'являється у його роботах і підвищена емоційність образів, що посилює акцент на гуманності в мистецтві [36, р. 9-12]. Схожі риси бачимо в рисунках М. Бойчука, він навмисне стилізує портрети під гуманістичні пошуки італійських майстрів. Помітне прагнення до індивідуалізації, емоційного насичення, прихованого за монументальною статикою, навіяною візантійськими іконами, спрямованими на рух досередини, зосередження на духовному.

Цікавим є і те, що в роботі «Голова жінки» дослідники вбачають риси Софії Стегно — художниці, учасниці школи «Renovation Byzantine». Певний час Михайло Бойчук був у неї закоханий і з захопленням описував: «...Яка в неї була шия! Тільки Джіотто малював такі. Лебедина... а яка посадка тієї шиї, які очі... Джіотто, Чімабуе...» [5, с. 117]. Це свідчить, що художник був добре знайомий з творчістю згаданих ренесансних майстрів і, детально вивчаючи полотна, міг запозичувати для своїх робіт їхню манеру, виражальні та формотворчі засоби.

2.3. Львівський період (1910—1914)

Школа «Renovation Byzantine» здобула шалений успіх, проте проіснувала недовго; вже у 1910 р. М. Бойчук повертається до Львова, де наступні чотири роки на замовлення музеєзнавця й громадсько-культурного діяча І. Свенціцького разом із М. Касперовичем, С. Налепинською, С. Бодуен де Куртене та Г. Шрамм реставрує твори іконопису для Національного музею у Львові, частина яких є повторами давніших робіт — «Святий Миколай», «Архангел Михаїл. Благовіщення», «Ісус Христос». Водночас він виконує розписи для монастирів на Львівщині, Київщині, Чернігівщині, проте жоден із них не збережений [2].

Перш ніж повернутися до Львова, у серпні 1910 р. М. Бойчук разом із М. Касперовичем та С. Налепинською вирушають у подорож по Італії, про що митець згадує у своєму листі до Є. Бачинського: «[...] я отут як в сні

незвичайнім блукаю та дуже, дуже гарним річам приглядаюсь. Через Фльоренцію приїхав до Равенни, а вот тепер виїзджу до Венеції, а відтак за півтори неділі буду у Львові» [6]. Н. Кушнірук припускає, що, імовірно, М. Бойчук спеціально їздив по цих містах, щоб на власні очі побачити оригінальні розписи треченто і кватроченто. Якщо у Флоренції він бачив зразки Ренесансу, зокрема знаменитих Джотто, Чімабуе та інших, то до Равенни і Венеції він їздив, швидше за все, переймати досвід візантійської традиції мозаїки та фрески [14, с.1529]. Також припускають, що по дорозі з Равенни до Венеції художник відвідав і Падую, щоб подивитися знамениту капелу дельї Скровенїї із розписами Джотто, вплив якої чітко простежується у роботах Київського періоду М. Бойчука.

Якщо вести мову про стилістику творів цього періоду, то вони продовжують малярну традицію, помітну в роботах паризького періоду. Аналізуючи образи «Св. Онуфрія» (поч. 1910-х), «Св. Йоана Златоуста» (поч. 1910-х), можна зауважити, що М. Бойчука знову цікавить проблема ритміки картини.

Поруч із притаманними для візантійської традиції лаконізмом, площинністю, головним формотворчим засобом є груба виразна лінія контурів, що підсилює динаміку образів, позбавляє їх статичності. Спокій композиції порушується і позами — М. Бойчук зображує постаті в активному русі: Св. Йоан виразно жестикулює, відводить погляд убік, ніби звертається до конкретної особи; Св. Онуфрій звертається до неба, у нього молитовно складені руки, ноги ледве доторкаються до землі, тіло вигинається, утворюючи дуже динамічну композицію. Підсилює експресію і спроба передати емоції святих, надати їм індивідуальних рис (іл. 2.4).

Додаткову ритміку створює і колористичне звучання ікон, що базується на різкому контрасті помаранчевих та зелених тонів. Наголошує на цьому і мистецтвознавиця Л. Соколюк: «Рухливий ритм, що будується на протиставленні охристо-цегляних і сіро-маслинових тонів, порушує

внутрішню рівновагу, посилює внутрішню експресію, в якій відтворюється душевний порив образів» [28, с. 43].

Схожі риси можна простежити і в роботі «Оранта» (поч. 1910-х) — головним виражальним формотворчим засобом знову є груба лінія контурів. Оранту за візантійською традицією зображено з піднятими вгору руками, проте її обличчя уже зовсім інше. М. Бойчук зображує молоду усміхнену дівчину, її риси обличчя — примружені очі, довгий тонкий ніс, маленький рот, подібно до робіт паризького періоду — споріднюють зображення із образами проторенесансних Мадонн (іл. 2.5).

Художник майстерно поєднує візантійський та проторенесансний стиль і в роботі «Тайна вечеря» 1911 р. (іл. 2.6.1). Площинність фігур, золоте тло, лінійність та схематизм драперій, зворотна перспектива — все це риси мистецтва Візантії. Цій же стилістиці відповідає композиція — в центрі зображено Христа, фігура якого є трохи більшою за інші, щоб показати ієрархію, а обабіч нього розташовано постаті учнів. Відходом від класичної візантійської іконографії є зображення ликів у профіль — гуманістичний прийом, який почали використовувати художники проторенесансу, передовсім його родоначальник Джотто.

Уплив Ренесансу помітний і в ритміці картини, зокрема в D-подібному столі, окресленні німбів [14, с. 1532]. Цікавим є і зображення Христа, до грудей якого схиляється Іван Хреститель. Майже ідентичну іконографію можна побачити на картині Джотто «Таємна вечеря» з циклу «Життя Христа» (бл. 1320—1325 рр.); щоправда, в італійського майстра фігури показано у профіль, тоді як Бойчук, зберігаючи візантійську традицію, зображує Христа анфас. Робота Джотто експонується в Старій Пінакотеці Мюнхена, що дає підстави припускати її вплив на М. Бойчука (іл. 2.6.2).

Сучасники Джотто називали його винахідником, першовідкривачем багатьох наук, що були забуті близько шестисот років [36, р. 26]. Тому й не дивно, що М. Бойчук обрав його твори за орієнтир, адже він так само почав звертатися до мистецтва давнього, прагнув відродити старі методи й форми

роботи. Головним підручником з малярства для М. Бойчука, а згодом і для його учнів, стала праця Ченніно Ченніні «Книга про мистецтво або трактат про живопис. Практичне керівництво» (поч. XV ст.), що так само орієнтувався на творчі методи, започатковані Джотто у його майстерні, зокрема вихваляючись, що є кращим «майстром» третього покоління видатного флорентійця, оскільки дванадцять років навчався у Аньоло Гадді, батько і вчитель якого Таддео Гадді був учнем Джотто [37].

Не цурається М. Бойчук і прямих іконографічних запозичень. Наприклад, на рисунку «Дівчина» (1910) нахил голови, строгий профіль, положення та складки хустки, розріз очей, видовжений ніс, маленький рот (іл. 2.7.1) нагадують фреску Джотто «Різдво» з капели дельї Скровеньї в Падуї [14, с.1532] (іл. 2.7.2).

Уплив Джотто помітний і в начерку «Портрети жінок» (поч. 1910-х) (іл. 2.8.1). М. Бойчук навмисно стилізує зображення під образи проторенесансу, зокрема поворот голови в три чверті, овальне обличчя, повні щоки, видовжені примружені очі, стрільчасті брови, довгий тонкий ніс, маленькі стиснуті губи зближують зображення з вітварною картиною «Мадонна Онїсанті» (іл. 2.8.2).

Цікавою є і робота «Двоє під деревом» 1910-х рр., де митець проводить паралель зі збіркою поезій «Сад божественних пісень» Григорія Сковороди, що сповнена ідеї гармонії і краси; для філософа думка людська — то Божий Сад, плодами якого є любов і мир. Через поетичну метафору Саду добра, який, згідно з філософією Сковороди, є суттю душі людської, художник дійшов образу яблуні та яблука, що стали в його мистецтві символом вічного відродження й оновлення [6, с. 37].

Сам М. Бойчук називав свою картину «Двоє під деревом» (1910-і рр.) світською іконою, адже композиційно вона нагадує релігійні полотна (іл. 2.9.1). Полотно має спільні риси з вітварною картиною Чімабуе «Маєста» або «Мадонна з Немовлям на троні» з церкви Санта Трінїта у Флоренції. Замість Мадонни — селянка з сином, яблуня — символ дерева життя, уособлення дерева пізнання добра і зла. Привертає увагу і потужний духовний зв'язок між

жінкою та хлопчиком, смисловий центр композиції утворюють їхні спрямовані одне на одного погляди. Важливою є і їх взаємодія: селянка зриває у пелену яблука і подає їх хлопцеві, який простягає до неї корзину — так композиційно утворюється коло, що підкреслює символіку відродження, позбавляючи подію прив'язки до конкретного часу. Схоже композиційне рішення бачимо і на картині Чімабуе: Мадонна рукою вказує на Христа, до нього спрямований і її погляд. Спасителя виділено як смисловий центр, як символ воскресіння, відродження (іл. 2.9.2). Головним у картині є духовна близькість Мадонни з Немовлям — новий гуманістичний мотив, притаманний для проторенесансу, що й зближує роботу з картиною «Двоє під деревом». Подібно до твору Чімабуе, М. Бойчук прагне передати величність своїх образів, їхню моральну чистоту, надаючи в такий спосіб побутовій сцені сакральності, перетворюючи її на певний ритуал (іл. 2.9.1).

Відчутний і вплив іконопису — декоративний абрис яблуні, умовний площинний простір, вирішений у вигляді ритмічних пагорбів. Подібно до картини італійця, творчість якого також відзначена потужним візантійським впливом, небо вирішене як однотонне золоте тло. Суголосною є і ритміка картин, де панують видовжені вертикальні лінії, загальний спокій яких порушується різноманіттям складок на одязі головних персонажів.

2.4. Київський період (1914—1937)

1914 року на запрошення Російського археологічного товариства Михайло з дружиною і братом Тимофієм проводили реставраційні роботи у Трьохсвятительській церкві села Лемеші Козелецького району Чернігівської області. Під час Першої світової війни Михайла та Тимофія Бойчуків як громадян Австро-Угорщини було інтерновано до Уральська, а потім до Арзамаса, де вони перебували до лютневої революції 1917 р. [6, с. 42].

Післяреволюційний період став часом розквіту української культури. Успішно розвивалася українська преса, театральні студії, образотворче мистецтво. З'явилося багато нових видавництв, журналів, газет. Було

засновано українську державну хорову капелу, державний симфонічний оркестр, українську національну оперу, «Молодий театр», український історичний музей, національну бібліотеку. Проте найголовнішою подією для мистецького життя України стало створення Української Академії Мистецтва у грудні 1917 р. — перший в Україні вищий художній навчальний заклад, заснований з ініціативи представників української інтелігенції Д. Антоновича, М. Біляшівського та Г. Павлуцького при фаховій підтримці Голови Центральної Ради М. Грушевського. Академія була покликана піднести національне мистецтво, всіляко принижване за часів Російської імперії, до світового рівня, виховавши нову генерацію мистців, здатних виконати цю місію. З ініціативи В. Кричевського та М. Грушевського М. Бойчук повертається з вимушеного заслання до Києва, щоб очолити «майстерню ікони та фрески» у новоствореній УАМ [11, с.137].

До перших учнів, які записалися до майстерні професора М. Бойчука в грудні 1917 — січні 1918 рр., належали молодший брат Тимофій Бойчук, Софія Налепинська та її молодша сестра Ганна Налепинська-Печарковська, Іван Падалка, Катерина Бородіна, Леся Лозовська, Роберт Лісовський, Оксана Павленко, Марія Трубецька і Таїсія Цимлова. Згодом упродовж 1918—1919 рр. доєдналися: Катерина Антонович та Василь Перебийніс, Кость Єлева та Харитина Омельченко, Василь Седляр, Антоніна Іванова, перейшов з майстерні О. Мурашка Кароль Гіллер, а з майстерні В. Кричевського — Сергій Колос [11, с.143, 145].

Система та мета викладання М. Бойчука були чітко сформульовані і мали в основі принципи, закладені в Парижі. Як і планував митець, школа «Renovation Byzantine» в Україні перетворилася на «школу українського монументалізму». Художник прагнув створити національний стиль малярства та втілити його в життя. Разом з учнями М. Бойчук виконав декілька масштабних розписів: Луцькі казарми в Києві, Червонозаводський театр у Харкові, Селянський санаторій ім. ВУЦВК на Хаджибейському лимані в Одесі.

Стилістика попередніх періодів простежується і в самостійних роботах М. Бойчука. Приміром, вплив Джотто помітний в пізнішій роботі «Біля буфету» (1926—1927 рр.). М. Бойчук на перший план виводить образ матері та дитини, зосереджуючись на їхньому духовному зв'язку, що акцентується за допомогою доволі лаконічної, узагальненої манери письма (іл. 2.10).

Мати, ніжно пригорнувши до себе сина, нахиляється до нього, притримуючи склянку, з якої він п'є воду — цей рух і є ключовим. Знову простежується аналогія з фресками Джотто, який використовував рух як головний оповідний елемент, зводячи дію до основного жесту, на якому зосереджувалася вся композиція. Важливість руху М. Бойчук підкреслює й колористичною ритмікою, «впадає у вічі спокійна гра світлих і темних плям, не контрастно і активно поданих» [23, с. 43-44].

Звертається художник і до проблеми вирішення простору, на що вказує Л. Соколюк, також порівнюючи роботи М. Бойчука з майстрами проторенесансу: «Моделюючи форму, він посилює її пластичну відчутність, створює для об'ємної фігури простір, в якому вона може вільно рухатися і міцно стояти на ногах, вирішує проблему просторового ритму, поєднуючи все це з вимогами монументального образу, розрахованого на "рельєфне" сприйняття... У розв'язанні цих проблем М. Бойчук спирається, перш за все, на досвід Джотто і більш пізніх представників раннього Відродження» [28, с. 100].

Одне з новаторств Джотто полягало в тому, що його розповідні сцени зводять дію до основного, зосереджуючись на одному важливому жесті чи зустрічі [36, р. 29—33]. Подібне спостерігаємо на двох фресках М. Бойчука «Дівчина з квіткою» (1921) та «Дівчина з косою і квітами» (поч. 1920-х). Легкий порух руки, яким дівчата, на обох роботах, підносять квітку до свого обличчя, надають звичайному портрету оповідності (іл. 2.11).

Релігійна велич, нав'язана візантійським іконописом, підкреслюється площинністю, статичністю композиції, домінуванням вертикалей, і лише розмірений ритм волосся врівноважує загальний спокій.

Майстер створює абсолютно новий довершений образ; як наголошує Л. Соколюк: «Тут, можна сказати, важко знайти сліди його принципів, орієнтованих на візантійські корені. Не цікавить автора і соціальна функція образу. Це ідеальне уявлення майстра, образ поза певним історичним моментом чи соціальною приналежністю, втілення самої чарівності, "геній чистої краси" (до речі, і квітка в її руці — символ краси). А мелодійні ритми лінії і форми, створені поетичною уявою митця, викликають асоціації з доскональними жіночими образами доби Відродження в Італії» [28, с. 75].

Образи дуже прості, лапідарні, головне завдання автора — показати внутрішній стан героїні, надати духовного звучання. Ніщо не повинно відволікати увагу глядача від замріяного, умиротвореного погляду дівчини. Майстер уникає зайвих деталей, таких як розмаїте тло, складки сорочки, створюючи піднесений ренесансний образ. Знову бачимо прагнення художника за допомогою економії засобів досягти максимальної виразності. Головним формотворчим елементом є лінія — тонким контуром митець виводить на передній план обличчя молодої дівчини, риси якої знову викликають аналогії з образами проторенесансних Мадонн.

Отже, мистецтво проторенесансу стало одним з ключових джерел впливу на М. Бойчука. Художник вивчав рукописи цього періоду, прагнучи краще оволодіти давно забутими технологіями монументального мистецтва, зокрема технікою мозаїки та настінного розпису «al fresco» та «al secco». Звернення до мистецтва Італії простежується і у вирішенні проблеми зображення простору та розміщення в ньому людини. У роботах митця часто можна помітити запозичення ритмів, кольорів, побудови композиції та іконографії у художників Дуччо ді Буонінсеня, Чімабуе та Джотто ді Бондоне [1].

РОЗДІЛ 3. ВПЛИВ СТИЛІСТИКИ ПРОТОРЕНЕСАНСУ НА ТВОРЧІСТЬ БОЙЧУКІСТІВ

3.1. Педагогічна діяльність професора Михайла Бойчука

«Художник-початківець мусить виховуватися у самій роботі під керівництвом майстра, навчатися, використовуючи матеріал, опановувати значення ліній та форм. Він повинен поступово ознайомлюватися із особливостями матеріалів та зі стихійними законами форм. Ознайомившись у процесі колективної роботи із наукою вибору, виготовлення та застосування сирих матеріалів, а також із умінням обирати та використовувати приладдя (інструменти) для роботи, що примиренна зі стихією матеріалів, і рахуючись з нею, він досягає розуміння її законів, осягає природу камення, металу, глини, дерева, сутність фарб, клею і т.ін...», — так коротко характеризував роботу своєї майстерні М. Бойчук [31, с.118]. Він не був учителем у традиційному значенні, його головним завданням було не навчити учня, а дати йому поштовх до власного розуміння форми, матеріалу. М. Бойчук у своїй педагогічній діяльності зберігав принцип «джоттовської майстерні», коли всі учні разом працювали над одним й тим самим, обговорювали поставлену задачу, шукаючи її кращого вираження в роботі. «Не бійтеся втратити свою індивідуальність. До того, хто краще працює, придивляйтеся. Не варто боятися навчатися у іншого, а варто прагнути досягти зробити краще... Працюйте разом над одним і тим самим. У колективних пошуках створюються досягнення — набуваються вміння та знання», — наголошував майстер [31, с. 118].

Як зазначає історик С. Білокінь: «Відповідним чином складалась у М. Бойчука цілком особлива метода. Ніби до заповіту свого вчителя, ставились учні його до трактату Ченніно Ченніні. Сам він з ними розмовляв мало і якихось спеціальних лекцій для них не влаштовував. Він вважав, що має не вчити, а виховувати і скеровувати... Довгими годинами аналізували молоді мистці твори Джотто, равенські мозаїки, візантійський посуд, килим королеви

Матільди тощо, дошукуючись у них композиційних схем, основних структурних побудов» [3].

Система художньої освіти в майстерні М. Бойчука була заснована на аналізі й копіюванні творів давніх часів, а також на оволодінні законами й засобами образної виразності. Головним завданням художника було виховати незалежного митця, здатного досягнути нові естетичні цінності, який би вільно мислив, не цураючись своїх витоків, боячись втратити індивідуальність. Поряд із давнім українським мистецтвом велика увага надавалася саме творам майстрів проторенесансу, впливи якого часто зустрічаються у більш ранніх роботах М. Бойчука.

Можна припустити, що така увага до вивчення давнього мистецтва, була запозичена у Ченніно Ченніні, який у трактаті «Про живопис» також наголошував, що митець повинен слідувати зразкам, щоб іти далі шляхом пізнання, й варто постійно працювати і насолоджуватися, копіюючи найкращі твори, зроблені рукою великих майстрів. Згодом якщо природа хоч трохи обдарувала художника фантазією, він виробить власну манеру [37].

Орієнтувався М. Бойчук і на поради, щодо виготовлення матеріалів; приміром Ченніно Ченніні вчив, як краще розтирати фарби для виготовлення темпер — «візьми плиту з червоного порфіру, каменя твердого і міцного; Потім візьми камінь, щоб тримати в руці, також порфіровий, гладкий внизу і опуклий, у вигляді чаші, вгорі, а за величиною не менше чаші, такої форми, щоб рука могла його обхопити і щоб мати можливість водити їм туди і сюди. Потім візьми певну кількість, приблизно з горіх, чорної чи якоїсь іншої фарби і поклади її на цей камінь, а тим, що тримаєш у руці, як слід роздави її. Потім візьми чистої води з річки, фонтана чи ключа і розтирай фарбу пів години, годину чи скільки захочеш; але знай, що якби ти її тер рік, фарба ставала б усе чорнішою і кращою. Після цього візьми тонку дерев'яну дощечку (stecca) шириною в три пальці, зрізану, як лезо ножа (тобто шпатель), і цим лезом три по каменю, акуратно збираючи фарбу. Підтримуй фарбу рідкою, щоб вона добре розтікалася по каменю, і щоб її можна було добре розтирати та збирати.

Потім помісти її в посуд і налий стільки чистої води, щоб посуд був повний. Тримай її завжди вологою і добре закритою від пилу і всякої нечистоти, а саме — в скриньці, в якій можуть зберігатися інші бульбашки з рідинами» [37].

Підтвердження, що М. Бойчук був ознайомлений з цим текстом, знаходимо, не лише в С. Білоконя, а й у листах Г. Печарковської до Д. Горбачова. Вона вказує, що художник великого значення надавав техніці, вивчав способи виготовлення темпері в записках італійським майстрів; відтак пригадує історію, як М. Бойчук, побачивши у неї серед іграшок колекцію рідкісних і дуже красивих мінералів, наприклад, темно-зелений малахіт, захотів привласнити їх, пояснюючи, що з їх можна, за середньовічним методом, розтерти на порошок, з якого згодом вийде фарба-темпера неповторного кольору [5, с. 109-110, 119].

З особливою увагою вивчали трактат учні М. Бойчука, й після випуску з академії, приміром, художниця-бойчукістка А. Іванова у листі до М. Юнак в 1969 р. пише: «Потрібно створити хоча б маленький колектив. Я б хотіла, що б Ви об'єдналися з Вірою Кутинською і Мусею Трубецькою. У Мусі є книга Ченніно Ченніні, де сказано, як ґрунтувати дощечки і як позолочувати. Вона вже зробила чотири мініатюри. Ви навчите Віру і Мусю, як закладати штукатурку й малювати по мокрому» [10, с. 231]. Це свідчить про високу обізнаність учнів із цим проторенесансним текстом, який для них був основним підручником з малярства.

3.2. Ключові сюжети майстерні Михайла Бойчука

3.2.1. Жіночі образи. Розробка жіночих образів — одне з ключових завдань школи М. Бойчука. Беручи за основу творчий доробок митця, учні створювали нові переосмисленні образи, збагачені власним баченням мистецтва. Тому в роботах бойчукістів вплив Візантії та проторенесансу не такий відчутний і часто синтезується й накладається на попередній малярський досвід.

Схожий синтез можна помітити у роботі «Українка» (1919) Івана Падалки. У статичній позі, жестах, певній важкості і скульптурності фігури відчуються впливи ранньоренесансного живопису. Художник також акцентує увагу на передачі внутрішнього стану, зосереджуючись на чіткому рисунку, лінії, як головному виражальному засобі. У його образі відчувається духовна піднесеність, свобода, певна відстороненість. У монументальності, створеній домінуванням вертикалей, що врівноважують різкий рух дівчини, зберігаючи загальну статичність композиції, вбачаємо звернення до візантійської спадщини (іл. 3.1).

Утім, на відміну від свого вчителя, І. Падалка збагачує зображення деталями, відчувається його зв'язок з українським народним мистецтвом. Ренесансна рівновага, чуттєвість поєднуються з дещо наївними мотивами. Ніби на іконі, дівчина позує між двома масивними рослинами, торкаючись ногами позему, всіяного квітами — характерна риса для українських ікон XIII—XIV ст.

«Портрет дружини» (1920) Миколи Касперовича, що стилістично наближений до картини М. Бойчука «Українка» (1910), вирізняється лаконічністю довершеністю образу, що акцентує увагу на лінійності, геометризації, притаманній для робіт школи. Відчувається вплив Візантії — площинність, фронтальне положення фігур, схематизм драперій. Разом з тим помітна в цій простоті монументальна велич, потужний емоційний підтекст, глибокий психологізм. Саме в цій увазі до гуманізму, певній драматичності, й полягає вплив проторенесансних мотивів (іл. 3.2).

Продовження теми знаходимо і в рисунку С. Колоса «Подруги» (поч. 1920-х). Художник досягає неабиякої майстерності у володінні лінією, створюючи об'ємний монументальний образ. Адже один із основних постулатів майстерні М. Бойчука: «Лінія не повинна була лишатися пасивною, вона повинна була жити, пластично передаючи форму, яку вона обіймала. Усі нефункціональні елементи відкидалися: що продуманішим був синтез, то більше обмірковувалася схематизація, простота» [28, с. 77].

С. Колос запозичує у свого вчителя прагнення до економії засобів, при цьому досягаючи максимальної виразності форм. Головною у роботі є ритмічна лінія, що створює доволі узагальнений образ, проте не позбавляє його вишуканості, загадковості. Знову можна бачити вплив гуманістичних пошуків проторенесансних майстрів, зокрема фресок Джотто, де головними стають індивідуалізація персонажів, емоційність, прагнення природно показати їх взаємодію. Смисловим центром, що об'єднує композицію, є зосередження художником на одному важливому жесті — обіймах подруг (іл. 3.3).

Розробляє цей сюжет і бойчукістка М. Юнак. У її роботі «Казка» (1921) відтворено мотив, схожий до зображеного на рисунку С. Колоса, якому вона надає колористичного звучання. Лінія зберігає домінуючу формотворчу роль, яку доповнює приглушене звучання контрастних локальних кольорів, підкреслюючи внутрішню експресію зображеної дівчини, врівноважуючи стриманість вертикальних ритмів (іл. 3.4).

Важливою для розуміння впливу мистецтва проторенесансу на бойчукістів є фреска Євгена Холостенка «Голова жінки», яку він написав у Київському художньому інституті в 1924. Моделювання і нахил голови, обриси рис обличчя з мигдалеподібними очима подібні до стилістики раннього сієнського треченто, зокрема до образу Св. Ансана з знаменитого сієнського вівтаря «Маєста» (1308—1311) Дуччо [39, р. 26-28, fig. 16]. Бойчукіст сповнює свій образ поетичністю, ліричною теплою, притаманною роботам італійця. Емоційна виразність досягається і використанням м'яких лінійних ритмів — детально промальовані пасма хвилястого волосся, заокруглені риси обличчя надають об'ємності, створюють чистий піднесений образ жінки, ототожнений зі святістю (іл. 3.5).

На відміну від попередніх творів, «Жіночий портрет» (1922) А. Іванової — є яскравим прикладом впливу Раннього Ренесансу на стиль бойчукістів (іл. 3.6.1). Профільне поясне зображення, видовжені загострені пропорції обличчя нагадують ранні живописні портрети флорентійок доби кватроченто. Серед

митців, які стояли біля витоків такого типу портрету, варто згадати Антоніо Пізанелло та його знаменитий «Портрет принцеси з родини д'Есте» з колекції Лувру, який належить до часів пізньої інтернаціональної готики на Півночі Італії [42, р. 24, fig.3.2; 43]. Цей майстер також є основоположником натурних графічних штудій в Європі [36, р. 125-128], що не могло пройти повз увагу М. Бойчука і бойчукістів.

Лінійність у трактуванні жіночого образу А. Івановою, масивність фігури, що підкреслює її сильну фізичну присутність, можливо нав'язні профільними портретами флорентійських кватрочентистів, зокрема Доменіко Венеціано, Філіппо Ліппі, Алессо Бальдовінетті, Антоніо і П'єро дель Поллайоло та інших [38, fig. 4, cat. 8—11, р. 96—106]. Узагальнене однорідне тло блакитного неба, наче розділене навпіл кам'яним парапетом, на тлі якого сидить молода жінка, наближено до «Портрету дівчини» братів Антоніо і П'єро дель Поллайоло (іл. 3.6.2). Італійські живописці доволі часто використовували подібні парапети не тільки у портретах, але й у вівтарних картинах з образом Мадонни і Немовля у XV ст. Однак у роботі бойчукістки немає витонченого колориту з увагою до текстур, делікатності візерунку; локальні яскраві заливки, накладені одна на одну радше нагадують сучасну авангардну манеру (іл. 3.6).

Надихалася художниця й іншими майстрами Раннього Ренесансу. Скажімо, її «Автопортрет» (1929) нагадує тричетвертні портрети другої половини кватроченто, зокрема «Портрет молодого чоловіка» Джованні Белліні або «Автопортрет» П'єтро Перуджино. Бачимо подібний тричетвертний розворот голів і плечей, темне нейтральне тло, головний убір, так званий «фіксований» погляд тощо. На відміну від попередніх робіт, художниця намагається наслідувати і колористичне, світло-тіньове моделювання обличчя (іл. 3.7).

Знання, здобуті під час навчання в майстерні М. Бойчука, мали потужний вплив на формування власного стилю митців, і відгомін цих малярських традицій, прагнення зберегти тенденції школи і після жорстокого

періоду гонінь та репресій можна бачити й у пізніших роботах учнів. Приміром, фреска Охріма Кравченка «Дівчина з голубом» (1968—1969). Ренесансний мотив, спрямований на показ внутрішнього стану героїні, зосереджений на духовній піднесеності, втілюється автором у чіткій, позбавленій зайвих деталей композиції, майстерно доповненій декоративними народними елементами. У пропорціях обличчя знову можна бачити вплив робіт Чімабуе або Джотто. Домінуючою є заокруглена лінійна побудова, спокійні ритми якої підкреслені стриманою колірною гамою, побудованою на контрасті приглушеного білого з коричнеувато-синім. Композиція вписується в яйцеподібний овал, акцентуючи на повторенні дії, надаючи їй певного монументального вітварного характеру (іл. 3.8).

3.2.2. Мотив «Біля яблуні»

Одним із провідних — і обов'язкових до виконання — був мотив «Біля яблуні», розроблений М. Бойчуком ще в середині 1910-х. Однією з найкращих варіацій теми є картина Т. Бойчука з цією назвою, виконана у 1919—1920 рр. Візантійська іконописна статична композиція поєднується у художника з народними традиціями, помітними у строї героїнь та в яскравому контрастному колориті, де домінують червоно-помаранчеві відтінки (іл. 3.9.1).

Головною для Т. Бойчука є людина з її емоціями, прагненням до пізнання світу. Саме у цьому можна вбачати характерний для проторенесансу гуманізм; зокрема, тут відчувається вплив фресок Джотто з його скульптурною важкістю фігур, компенсованою натуралізмом емоцій, увагою до психологізму. До того ж, як припустила О. Мосендз, поза і постава жінки, що зриває яблуко, нав'язана фрескою Джотто «Алегорія Милосердя» у капелі дельї Скровеньї [16, с. 38, 130, іл. 3.3.10] (іл. 3.9.2).

Т. Бойчук надає сцені сакрального значення, возвеличуючи працю зображених жінок, прагне передати їх внутрішній стан. Обидві жінки спокійні, дещо відсторонені від глядача, кожна зосереджена на своїй роботі. Відчувається певний смуток, втома, важка селянська праця підкреслена художником монументальними важкими пропорціями; особливо привертають

увагу босі ноги однієї з жінок — громіздкі, дещо незграбні, позбавлені легкості і граційності.

Яблуня і жінки розташовані на вузькій смужці землі, що розгортається паралельно до картини. Такий прийом був притаманний для композицій Джотто. Однак у пейзажі з річкою, позаду жінок, бачимо спробу передати горизонт, надати зображенню тривимірності, відчуття природного середовища. У цьому можна вбачати вплив італійського кватроченто, зокрема Антоніо дель Поллайоло або майстрів пізнішого часу і не тільки доби Ренесансу.

На зв'язок з італійським мистецтвом вказує і мистецтвознавець Я. Кравченко: «У композиції "Біля яблуні" Т. Бойчук надзвичайно витончено вирішив проблему синтезу прийомів іконопису і проторенесансного живопису. Щоб виділити вишуканий декоративний абрис крони яблуні, художник змалював небо цільною однотонною плямою, згідно з традиціями візантійського малярства. А пагорби, що трактуються згідно з іконописними канонами, зменшуються до лінії горизонту. Водночас робота вражає складністю колористичної побудови, дещо відмінної від стримано-приглушеного колоризму бойчукістів» [10, с. 120].

Відгомін робіт Джотто простежується і в роботі «Біля яблуні» (1929) Миколи Рокицького. Зокрема, бачимо це в композиційному рішенні. Італієць розміщує сцени у вузькому тривимірному просторі, подібно до театральної сцени. Його фігури вільно рухаються, діють і реагують, відповідно до вимог наративу. У результаті глядач фізично і психологічно ідентифікується як з формою, так і зі змістом сцен [36, р. 28-35]. Схоже бачимо і в роботі М. Рокицького. На відміну від композиції Т. Бойчука, його персонажі згруповані тісніше, кожен чітко виконує свою функцію, відчувається їх взаємозв'язок. Цілісність зображення, оповідність формується завдяки жестам персонажів, їхнім поглядам (іл. 3.10.1).

Краще зрозуміти композицію допомагає збережений аналіз-відрисовка. В основу покладено ритмічні повтори колоподібних модулів, розміщених

симетрично відносно центральної осі, яка проходить по стовбуру дерева, збігаючись із геометричним і смисловим центром. Усі зображені предмети в своїй основі мають коло [7, с. 4] (іл. 3.10.2).

До характерних ознак стилістики майстерні Бойчука можна віднести: надмірну геометризацию, пластичну узагальненість образів, організацію простору за допомогою чергування лінійних вертикально-направлених ритмів, підкреслених використанням приглушених чистих кольорів.

Схожа композиція є у роботі «Збирання яблук в саду» (1920) А. Іванової. Художниця відходить від надмірного символізму, зображуючи просту побутову сцену, втім, прагнучи втілити людину в усіх її проявах; її цікавить проблема відображення руху, компонування простору та розміщення в ньому героїв (іл. 3.11).

Цікавим є і полотно Марії Холодної «Під яблунею» (поч. 1920-х.). Художниця зображує шістьох дівчат, які зібралися довкола яблуні. Традиційне вбрання, надмірна декоративність, дещо наївний колорит зближують роботу з давнім народними іконами. Водночас конфігурація фігур, побудова композиції, розподіл персонажів на групи нагадують полотно «Примавера» Сандро Боттічеллі (1477—1482). Схожий також символічний підтекст, адже провідною темою в обох роботах є оспівування любові, родючості (іл. 3.12).

3.2.3. Образ «пастушка»

Ще одним сюжетом, який активно розробляла майстерня М. Бойчука, був мотив пастушка. У рисунку самого художника (1920-ті рр.) вбачаємо той само лаконічний характер композиції — у центрі на повен зріст зображено юнака, який грає на сопілці. У новому варіанті «Пастушка» «безплотність фігури, підкреслена роль силуету витісняється появою об'ємності. Зникає профільний характер зображення. Дія втрачає невизначено вічний характер, а гра пастушка на сопілці набуває самостійної цінності» [28, с. 74].

Заокруглені лінії надають м'якого спокійного ритму, ніби сповнюючи рисунок тонким мелодійним звучанням. Майстерно володіючи лінією, М. Бойчук наповнює композицію рухом — тіло хлопця трохи нахилене вбік,

руки граційно підносять інструмент до обличчя, а права нога ступає вперед, ніби пританцьовуючи в такт з музикою; доповнюється рух і ледь помітним вітерцем, що розвіває свитку пастушка. Простий начерк сповнюється повітрям, рухом, узагальнений образ набуває індивідуальності — в цьому й можна вбачати впливи Джотто з його новаторськими підходами до зображення людини, акцентуванні на тілесності, емоційності, відображенні внутрішнього світу героя (іл. 3.13).

Децо інше трактування цього мотиву дає Т. Бойчук у темпері «На пасовиську» (1917). Активне переживання творчості народних майстрів, що надає роботі чаруючої мелодійності, доповнюється новими імпульсами, нав'язаними мистецтвом проторенесансу. Досить порівняти цей твір із розписом Джотто «Св. Франциск віддає свій плащ» у Верхній церкві Сан Франческо в Ассізі, щоб виявити джерело натхнення [28, с. 73].

На обох роботах бачимо певну масивність, пластичну узагальненість форми, схильність до геометризації, домінування м'якої заокругленої лінії як основного способу виразності, ритмічного організування простору за допомогою чергування світлих і темних кольорових площин (іл. 3.14).

Помітна схожість і в зображенні героїв — обоє художників зосереджуються на дії персонажів, їх рухові, зв'язку з довколишнім простором. Св. Франциск, щойно відновивши сили, віддає свій новий одяг зубожілому воїну, виявляючи милосердя. У його обличчі прочитується смуток, співчуття до горя чужої людини, з якою він без крихти сумніву готовий поділитися останнім, що має (іл. 3.14.2). На темпері Т. Бойчука бачимо схоже обличчя, зображене у профіль. Пастушок також сповнений смутку, однак його характер інший — він заглиблений у власне горе, сидить, обнявши коліна, схиливши голову, ніби намагається захватитися від страждань зовнішнього світу. Зверху його вкриває плащ. Т. Бойчук ніби проводить діалог з Св. Франциском на фресці Джотто, просячи у святого допомоги для бідного сільського хлопчика (іл. 3.14.1).

Запозичує Т. Бойчук і фігуру коня, повністю повторюючи його абриси і пропорції з фрески італійця. Цей мотив став популярним у роботах студентів майстерні. Схоже зображення коня бачимо на роботах «Селяни в полі» Кирила Гвоздика, «Кінь на пасовиську» Єлизавети Піскорської. У творчості самого М. Бойчука цей образ можна впізнати на ескізі до картини «Орач».

3.3. Спільні роботи Михайла Бойчука з учнями

Однією з перших робіт М. Бойчука та його учнів стали розписи так званих Луцьких казарм — казарм 165-го піхотного Луцького полку 42-ї піхотної дивізії. Збудовані у 80—90-х рр. ХІХ ст., Луцькі казарми містилися в Києві на Дегтярівській вулиці, за Лук'янівською тюрмою. Приблизно за тиждень навесні чи влітку 1919 р. близько двохсот художників виконали тут колосальну роботу — вони розписали приміщення всіх чотирьох поверхів казарм і сходові клітки клейовими фарбами по тиньку. Головне місце серед цих розписів займали композиції бойчукістів — цих творів було понад чотирнадцять. [3]. На жаль, під час ремонту приміщення у 1922 р. усі твори були знищені і до нашого часу дійшли лише у вигляді фотографій.

Як зазначає Л. Соколюк: «Герої усіх композицій — представники народних мас, що здійснюють свою історичним місію перетворення світу на основі свободи, рівності і братерства... Нове мистецтво ставало гаслом часу. Необхідно було опанувати не лише новий сюжетно-тематичний зміст, але й створити відповідну пластичну мову з урахуванням естетичної свідомості глядачів — простого народу, вихованого на церковному мистецтві, лубку» [28, с. 62].

Подібно до Джотто, який своїми розписами прагнув пояснити складні релігійні сюжети, фрески М. Бойчука повинні були бути зрозуміли простим солдатам. Тому в розписах Луцьких казарм М. Бойчук поєднав традиційну візантійську схему малярства з фольклорними народними мотивами, з характерним для них гумором, іронією, як то образи колоритного козака Мамаєя чи напис «Гуляй душа без кунтуша» як гармонійне доповнення композиції.

Простежується в розписах і вплив мистецтва проторенесансу, зокрема з фресками Джотто в капелі дельї Скровенї в Падуї, де, як зазначають дослідники, проступають питомо італійські особливості стилю майстра. Зокрема новаторським є підхід до зображення простору — кожна сцена оформлена як вузька сцена, а картинна площина функціонує як четверта стіна театру [35, р. 28-38]. Подібне можна спостерігати і в розписах Луцьких казарм, де кожна композиція вирішена як окремий твір, відмежований від інших картушем рослинного орнаменту.

Оздоблення капели дельї Скровенї також вирізняється поєднанням граційного і монументального в образах, рухах фігур. Особлива увага приділена зображенню людини, художник зосереджується на її тілесності та емоційності. Бойчукісти застосовують схожий прийом. Використовуючи характерну для Візантії зворотну перспективу, митець вдало поєднує її з проторенесансними впливами, він продовжує досліджувати тему руху в композиції. Зображення здаються доволі статичними, побудованими на чергуванні вертикальних ритмів, проте загальний спокій порушується завдяки рухам героїв, їх взаємодіям, що часто виступають смисловим центром композиції.

Наприклад, у розписі «Різання хліба» бачимо на передньому плані великий прямокутний стіл, у центрі якого зображено дві хлібини, проте головними є не вони, а троє чоловіків на другому плані. Кожен із них згинає руки в ліктях, підносячи до рота краєць — цей рух і є визначальним, М. Бойчук зосереджується на дрібних деталях, на емоціях персонажів. Їхні голови схилені, в очах прочитується смуток, вони відсторонені від глядача, зосереджені, заглиблені в свої думки. Звична сцена набуває сакрального змісту, адже хліб, якого завжди бракувало, займав важливе місце в побуті українського селянина, набуваючи символу сили, життя. Підкреслюється це і композиційно — погляди чоловіків ліворуч спрямовані вбік, на селянина, що одну руку піднімає над столом, а другу простягає до хліба, аналогічно до постаті ліворуч; таким чином утворюється коло — замкненість, циклічність

події, ніби застиглої в часі (іл. 3.15). Отже, можна стверджувати, що зв'язок із роботами Джотто простежується і в емоційному наповненні фресок М. Бойчука. Обоє митців роблять акцент на історії, проте не тій, що оповідає героїчні події, а на інтимнішій, камерній, зосереджуючись радше на побутових, жанрових деталях, на емоціях головних героїв.

Таке зосередження композиції на одному жесті є характерним для всіх сцен Луцьких казарм; приміром, у роботі «Вечір», авторство якої приписується Т. Бойчуку, смисловим центром, що пов'язує між собою всіх персонажів, є вигин вухечки, яку тримає юнак (іл. 3.16). Схожим є і розпис «Братання» Т. Цимлової, у якому вирішальним є жест рукостискання робітників та їхні спрямовані один на одного погляди (іл. 3.17).

Цікавим є розпис «Робітники й селяни, об'єднавшись у Пролетарській Революції, знищують гідру контрреволюції», у якому можна помітити аналогію з іконографією сюжету про Юрія Зміборця — червоноармієць у будьонівці й на коні спрямовує спис у пашу дракона [28, с. 63] (іл. 3.18.1). Відчутний у цій роботі і вплив Джотто, зокрема простежується схожість із фрескою «Поцілунок Іуди» (іл. 3.18.2). Так само, як італієць, бойчукісти на передньому плані розміщують драматичну конфронтацію, виділяючи головних героїв як смисловий центр. Позаду зображено обурений натовп, що реагує — й водночас підсилює основну драму, залучаючи глядача в дійство. Робітники здіймають вгору знаряддя своєї праці, подібно до списів на розписі Джотто, підсилюючи складну напружену ритміку композиції. Прослідковується й інший характерний прийом Джотто, а саме показ фігури зі спини, її перекривання іншою людиною, що надавало сцені цілісності, більшої правдоподібності.

Запозичення прийомів Джотто завважуємо і в розписі І. Падалки «З поля». Персонажів розміщено один за одним, у спокійному плавному русі. Вони тісно згруповані, об'єднані діагоналями кіс та граблів на плечах у чоловіків, що трохи урівноважує загальний ритм, побудований на протиставленні вертикалей і горизонталей. Відчутний зв'язок із роботою

Джотто «Втеча в Єгипет», зокрема помітні іконографічні аналогії в зображенні матері, яка міцно притискає до себе немовля, подібно Мадонні. У той час як собака фактично повторює рух віслюка. Побудова простору також тяжіє до джоттовської: вузька пряма стежина на світлому нейтральному тлі з поодинокими кущами (порівняй іл. 3.19.1 і 3.19.2).

Стиль фресок Луцьких казарм подібний до розписів в одному з кременчуцьких клубів, які, імовірно, також виконували бойчукісти. Як зазначає Л. Соколюк: «Величні фігури, зібрані в цілісні групи. Рухи, в яких немає нічого випадкового, підкорені єдиному ритму. В пам'яті впливають репродукції з фресок Джотто... Тільки тут, замість джоттовських святих, були червоноармійці, робітники, селяни — такі ж прекрасні, величні і водночас правдиві, життєві, як і герої великого італійця... ті невеликі стінописи і досі стоять перед моїми очима» — так згадував розписи учасник подій тодішнього мистецького життя З. Толкачов [28, с. 64].

Дещо відмінними є виконане майстернею оформлення Київського оперного театру до з'їзду волвиконкомів (1919). Більшість розписів виконував не сам М. Бойчук, а його учні — вони відмовляються від візантійських та проторенесансних впливів, надаючи перевагу децю наївній, зрозумілій для більшості народно-лубочній манері. Таке рішення зумовлене тиском з боку замовника, який основною метою розписів називав «агітаційно-пропагандистське призначення».

Приміром, у роботі «Робітник і селянин» Т. Цимлової образи надто лінійні, схематичні, не вистачає більшої уваги до тілесності, а також пропорційності, присутньої на пізніших роботах. Фігури пласкі, позбавлені об'єму, їх пози видаються надто карикатурними, неправдоподібними — чоловіки ніби літають у просторі, а не стоять на землі. Головний акцент робиться не на зображенні людини, а на її роді заняття (іл. 3.20).

Схожим є і фрагмент «Коваль» І. Падалки та С. Колоса. Поза чоловіка схематична, сповнена статички, ніби він застиг у повітрі. Композиція дуже роздрібнена, замість акцентуванні на одній дії, увага глядача постійно

відволікається на пишне зображення вогню ліворуч та на надто громіздкі інструменти праворуч (іл. 3.21).

На думку Л. Соколюк, однією з найкращих робіт є виконаний І. Падалкою мотив «пастушки гусей», яка, відповідно до нових завдань часу, була зображена читаючою [28, с. 61]. Сповнений граційності й плавності образ дівчини підкреслюється ритмічно розміщеними фігурками гусей, розміщеними по всій площині, так щоб композиційно утворилося коло — один із характерних прийомів школи. Довершується образ м'яким ритмом закрученого волосся, що перегукується з хвилями на воді (іл. 3.22).

Повернення до проторенесансної стилісти відбулося в розписах, виконаних учнями М. Бойчука у Київському художньому інституті в 1924 р. Важливе значення цих робіт полягає в тому, що вони були першим виходом на стіну відновленої фрески — давно забутої, втраченої техніки монументального малярства [28, с. 67]. Цю технологію М. Бойчук вивчав і практикував згідно з трактатом «Про живопис» Ченніно Ченніні.

Наївна лубочна тематика набуває нового пластичного рішення. У фресці «Робітник» В. Седяра бачимо виразний монументальний образ. Моделюючи форму ритмічними чергуваннями площин, художник надає їй об'ємності. Постать сповнена внутрішньої експресії та динамічності, що чітко простежується у зображенні обличчя, написаного лише за допомогою лінії. Чоловік видається замкненим у вузькому, дуже тісному просторі, проте все одно з'являється відчуття руху. Митець досягає цього шляхом взаємодії фігури з порожнім довколишнім простором, що підсилює виразність силуету. Відчувається вплив малярства Джотто (іл. 3.23).

Схожою є і фреска «Дитина п'є» К. Гвоздика. Смісловим центром і головним виражальним засобом стає рух — хлопчик міцно тримає у руках глечик, обережно підносячи його до рота. Лапідарна, чітко окреслена композиція, вертикальне спрямування лінійних ритмів, пластична важкість фігури, акцентування на психологічній характеристиці — риси, притаманні стилістиці школи Бойчука — створюють проникливий дитячий образ (іл. 3.24).

Ще однією важливою роботою школи стали фрески виконані в 1928 р. для Селянського санаторію імені ВУЦВК на Хаджибейському лимані під Одесою. Жанрова структура фресок поєднувала портретні композиції та тематичні розписи, зміст яких, згідно із соціальним замовленням часу, мав відобразити, з одного боку, бідне, пригнічене життя українського селянства до революції, а з іншого — визволення і радість, що принесла радянська влада [28, с. 123].

Бойчукісти працювали колективно, як колись у старі часи давньоруські майстри, розписуючи стіни храмів, об'єднувалися в артілі. Спільно обговорювалися проекти. Частину композицій виконували групи з двох-трьох осіб. Жоден проект без вказівок М. Бойчука не вважався закінченим [28, с. 123].

Незважаючи на відкрито пропагандистський вибір тематики, в стилістиці фресок бойчукісти зберігають притаманні для них впливи проторенесансу, зокрема живопису Джотто. Насамперед це помітно в проблематиці вирішення простору, розміщення в ньому людини.

У роботах з'являється елемент оповідності, як, приміром, на фресках К. Гвоздика «Революція на селі» та «Розподіл панської землі». З характерних рис школи можна завважити нашарування планів один на одного, певну поліпросторовість, переважання вертикально-горизонтальної структури — риси, успадковані з мистецтва Візантії. Утім, головним все ж є зображення людини — наслідуючи розписи Джотто, художник ретельно організовує фігури, запозичує прийом показу людини зі спини чи відображення її лише фрагментарно, що надає події більшої правдивості й водночас допомагає композиційно виділити найголовніше. Вплив італійця помітний і у використанні динамічних ракурсів для посилення руху, за допомогою якого створюється зв'язок із глядачем (іл. 3.25).

Схожий спіралеподібний рух помітний і на фресках Еммануїла Шехтмана «Жахи імперіалістичної війни» та «Пани на селі в минулому і їх життя». Роботи вирізняються потужним психологічним наповненням —

скаліченні, стражденні люди, життя яких повністю зруйновано. Подібно до Джотто, художник сповнює композицію низкою індивідуалізованих впізнаваних людських типів. Він навмисне гіперболізує кожну емоцію, сповнюючи роботу драматизмом. Митець змушує глядача ототожнювати себе зі зображеним (іл. 3.26). Уплив помітний і в моделюванні фігур — широкі заокруглені пропорції, масивні скульптурні тіла, важкі складки одягу ніби списані з фресок Джотто. Характерною є постать пана, що замахується нагайкою на селянина. Абрис фігур, емоції, фактично повторюють одного з ангелів на роботі «Оплакування Христа».

Відчувається у фресках і звернення до засад гуманізму. Приміром, образ жінки з роботи «Селянська родина» А. Іванової, сповнений духовності. Художниця звертається до відображення емоційності, внутрішніх переживань. Композиційно й символічно зображення ототожнюється з роботою М. Бойчука «Дівчина з косою і квіткою». Однак, замість витонченої ніжної квітки, в руках зображено серп, як того вимагали принципи нового радянського мистецтва (іл. 3.27).

Отже, у своїй педагогічній діяльності М. Бойчук вдавався до принципу пізньосередньовічних майстерень, де всі митці працювали разом, переймаючи один в одного найкращі риси, але під його мудрим наглядом. Основою навчання став трактат італійця Ченніно Ченніні «Про живопис», з якого учні дізнавалися про різноманітні живописні техніки та технології. Виконуючи спільні роботи, чи твори на однаковий сюжет, митці мали певну художньо-стилістичну базу, яка виокремлювала їх як представників однієї школи, проте доповнювали власними мистецькими спостереженнями, надаючи творам самостійного звучання.

РОЗДІЛ 4. СТИЛІСТИКА ТВОРІВ БОЙЧУКІСТІВ

4.1. Микола Касперович

Як уже зазначалося, утвердившись у Парижі, М. Бойчук збирає довкола себе коло однодумців, разом з якими організовує експериментальну школу «Renovation Byzantine». Одним із її учасників став виходець з Чернігівщини Микола Касперович, який у 1909 р. перебрався до Парижа з метою вивчення реставраційної справи.

За спогадами Є. Бачинського, М. Касперович був дуже чемним і вихованим хлопцем, чи не найталановитішим учнем М. Бойчука [10, с. 78]. Від свого вчителя він перейняв захоплення мистецтвом проторенесансу. У той час як зацікавлення реставрацією, теоретичні й практичні дослідження цієї сфери зблизили твори художника з українським церковним малярством.

Наголошує на цьому і мистецтвознавець Я. Кравченко: «Створені ним в іконописній техніці картини, що тяжіють до мистецьких символів проторенесансу, несуть у собі потужний заряд духовності, що не лише зовні, а й внутрішньо зближує їх з українським сакральним мистецтвом» [10, с. 80].

Цей синтез помітний вже у ранніх роботах М. Касперовича, приміром, «Зодчий Всесвіту» (1910) (іл. 4.1.1). Площинність, геометризація форм, особливо помітна у трактуванні складок, декоративність рослинних елементів зближують картину з давнім українським іконописом. Водночас відчувається вплив творів художника раннього проторенесансу Дуччо, стилістика якого тяжіє до візантійських традицій. Обидва художники зберігають золоту заливку неба, збагачену вишукано грою візерунків, що підкреслює духовність зображення. Подібно до «Маєста» Дуччо (іл. 4.1.2), М. Касперович у верхній частині композиції додає трикутні вставки, доповнюючи зображення симетрично розміщеними фігурами ангелів. Схожість помітна і в застосуванні плавної заокругленої лінії рисунка, що надає образу м'якості, сповнює відчуття щирості і простодушності.

Спокій і внутрішня рівновага заокруглених ритмів ще краще прочитується в підготовчому рисунку «Ангел» (1910-ті рр.) (іл. 4.2.1). Знову бачимо характерний прийом бойчукістів — побудова композиції за допомогою повторювання колоподібних модулів як підкреслення символіки вічного оновлення. Автор концентрується на зображенні очей, роблячи їх смисловим центром композиції. М. Касперович прагне відобразити внутрішній світ, підкреслюючи духовну піднесеність образу. Іконографія Ангела — хвилясте волосся, видовжені пропорції обличчя, повні щоки — викликає аналогії з образом Немовляти Ісуса на «Маєста» Дуччо ((іл. 4.2.2).

Впливи проторенесансу відчуваються і у пізніших роботах майстра, приміром, «Голова дівчинки» (1920-ті рр.). Характерні для візантійської традиції площинність, фронтальне положення фігури художник поєднує з плавною ритмікою заокруглених ліній. М. Касперович звертається до теми гуманізму, надаючи образу емоційного підтексту. Смисловим центром знову виділено очі. У виразі обличчя дівчинки прочитується дитяча невпевненість, розгубленість (іл. 4.3).

4.2. Гелена Шрамм

Не менш цікавими є роботи іншої учасниці «Renovation Byzantine» Гелени Шрамм. Творчість художниці дуже різноманітна, позначена багатьма впливами. Ще під час навчання в Кракові та Мюнхені в 1902—1908 рр. вона захоплюється народним декоративно-ужитковим мистецтвом, цікавиться примітивом. Це відобразилося в її пізніших ілюстраціях до поеми «Пан Тадеуш» Адама Міцкевича (1935) (іл. 4.4).

Насамперед це простежується у виборі техніки — малюнок на склі, що вплинуло на трактування фігур. Заокругленість форм, умовні, дуже схематичні пози, вибілені скляні відблиски зробили їх подібними до порцелянових ляльок. У цілому композиції позначені площинністю, надмірною декоративністю з переважанням рослинних мотивів; зустрічаються й гіпертрофовані тваринні зображення, запозичені з наївного примітивного малярства. Відгомін стилістики бойчукізму можна вбачати в контурній лінії

як основному формотворчому засобі, що надіє роботам виразності, сповнює ритмічним звучанням.

Звертається Г. Шрамм і до творів на релігійну тематику, що також вирізняються бойчуківським монументалізмом та композиційною цілісністю українського іконопису [10, с. 238].

Монументалізм школи М. Бойчука найбільш відчутний у темпері «Зустріч з воїнами» (1926). Подібно до свого вчителя, художниця розробляє проблему зображення простору, розміщення в ньому людини. Композиція побудована на контрасті горизонтального руху процесії та статиці видовжених тонких фігур, вертикальне спрямування яких підкреслено зображенням дерева на дальньому плані. Це надало роботі характерної для візантійської традиції застигlosti, позначило позачасовість події. Разом з тим Г. Шрамм звертається до стилістичних прийомів, започаткованих Джотто в капелі дельї Скровеньї в Падуї. Дія картин зведена до основного, смисловим центром, довкола якого групується решта елементів композиції; виділено воїна на світлому коні, що вклоняється дівчині, зображеній поруч. Решта персонажів показана суцільною масою, щоб не відволікати око глядача від головної події. Застосовує художниця й прийом фрагментарності фігур. Зв'язок із проторенесансом помітний і в ритміці, додатково підкресленій контрастним чергуванням світлих і темних кольорових площин (іл. 4.5).

4.3. Софія Бодуен де Куртене

Схожою є творчість близької подруги Г. Шрамм, польки Софії Бодуен де Куртене. У своїх творах художниця використовувала візантійські принципи, поєднані з теоретично-мистецькими засадами ранньої школи Бойчука. Її оригінальні монументальні композиції, попри певну ідейну та пластичну відмінність від польської художньої культури, вирізняються стриманістю форм у поєднанні з насиченим колоритом [10, с. 116].

Навички, здобуті в майстерні М. Бойчука, простежують в роботі «Рибний ринок» (1920-ті рр.). Подібно до творів свого вчителя, художниця прагне надати події певного ритуального характеру. Вона застосовує

характерну для Візантії зворотну перспективу, підкреслюючи вертикальне спрямування композиції, надаючи їй сакральної застигlosti. Головний акцент робиться на зображенні жінок, їхньої праці, відчутні впливи гуманізму. З-поміж інших рис бойчукізму можна назвати схильність до геометризації, площинність, використання локальних кольорів. Жінок зображено в активному русі, проте м'які плавні абриси фігур не дозволяють порушити відчуття статичності композиції, а лише надають їй ритмічного звучання. Підкреслюється це й розміреним чергуванням кольорових площин. У цьому, а також у постановці фігур, їх пластичному моделюванні можна вбачати відгомін фресок Джотто (іл. 4.6).

Не менш цікавою є темпера «Біля колодязя» (1920-ті рр.), у якій художниця звертається до середньовічної спадщини. Тонкі видовжені постаті, загостренні важкі складки драперії нагадують готичні образи. Поміж тим вбачається вплив майстра Раннього Ренесансу Фра Беато Анджеліко, який також писав, використовуючи стилістику інтернаціональної готики, розквіт якої привав на добу зрілого і пізнього проторенесансу. Увага до зображення простору, акцентування на точному відображенні архітектурних деталей, теплота, ліричність образів зближують цю роботу з творами італійця (іл. 4.7).

4.4. Софія Налепинська-Бойчук

Не менш важливою і цікавою є творчість Софії Налепинської-Бойчук. Отримавши початкову освіту в Санкт-Петербурзі, дівчина вирушає навчатися в Академію Рансона в Парижі. Там і знайомиться з М. Бойчуком, переймаючи його зацікавлення, художні методи. Згодом разом з ним переїздить до України, зосереджується на мистецтві графіки, відроджує техніку деревориту.

У 1922 р. художниця очолила майстерню ксилографії у Київському інституті пластичних мистецтв. Як педагог поєднувала принципи новітньої гравюри ХХ ст. (особливо її цікавили польські графічні школи) із засадами бойчукізму. У своїх роботах, відкидаючи все зайве, прагне до лапідарності композиції, монументальності. Завважували це і її сучасники: «Специфічні особливості вона висуває на перше місце; зрівноваженість чорного й білого,

ритмічність штрихів, виразність і гострота форми — є прикмети її праць» [28, с.148].

Серед її гравюр зустрічаємо характерні для майстерні М. Бойчука сюжети, що розроблялися практично кожним учнем. Приміром, у техніку графіки С. Налепинська-Бойчук переносить мотив «Пряха» (1927). Зображуючи жінку майже на всю площину аркуша, мисткиня зосереджує дію на одному жесті, зосереджуючись на психологічній характеристиці образу. У цьому композиційному вирішенні можна вбачати відгомін фресок проторенесансу, переосмислених на новому матеріалі. Виразності додає ритміка горизонтальних штрихів у поєднанні з контрастним поєднанням чорних заливок і білого паперу (іл. 4.8).

Уплив проторенесансу також можна вбачати в ілюстрації «Катерина» (1927) (іл. 4.9.1). Зокрема образ жінки, яка міцно притискає до себе немовля, нагадує іконографію Мадонни з Христом із фрески «Втеча до Єгипту» Джотто (іл. 4.9.2).

Утім, таке віддалене звертання до творчої спадщини Раннього Ренесансу є радше винятком, а не типовою рисою творчості С. Налепинської-Бойчук. Її новаторство більше полягає в звертанні до української книжкової гравюри XVII—XVIII ст., відродженні давньої чорноштрихової манери.

4.5. Іван Падалка

Ще одним художником, який втілював принципи бойчукізму в графіці, став Іван Падалка, який, після навчання у 1917—1922 рр. у майстерні М. Бойчука, у 1925 р. почав працювати в Харківському художньому технікумі.

Зі спогадів Марії Котляревської можна зробити висновок, що у своїй педагогічній діяльності І. Падалка продовжував справу М. Бойчука, учні вивчали «монументальне мистецтво стародавнє, як-то: фрески та мозаїки Софійського собору у Києві, живопис Джотто, мистецтво Єгипту, Індії, стародавнє мистецтво негрів» [28, с. 176].

З-поміж характерних рис графічних робіт художника можна виокремити монументальність, узагальненість форм, їх виразність, строгу побудову, узгодженість ритмів як основи руху в композиції.

Упливи мистецтва Раннього Ренесансу можна вбачати в зображенні простору та людини в ньому. Приміром, у гравюрі «Вантажники. На Дніпрі» (1926) художник за допомогою контрасту мас робітників, що переносять на спинах важкий вантаж, і відпочивальників на задньому плані виділяє для глядача найголовніше — момент праці. І. Падалка акцентується на зображенні певної дії, переданої динамічним зигзагоподібним рухом. Підкреслено це й протиставленням положень тіл: жінки позаду стоять рівно, майже нерухомо, в той час робітників показано в складних ракурсах, зігнутих позах (іл. 4.10).

Закладання в основу композиції певного руху як смислового центру твору, відкидання зайвих деталей, зосередження на психології образу, звертання до гуманізму можна вбачати і в роботах «Двоє» (кін. 1920-х рр.), «Селяни», «На буряки» (1932). Проте, як і у випадку з творчістю С. Налепинської-Бойчук, це не є рисами, що виокремлюють творчість І. Падалки. Для нього більше характерна орієнтація на народне лубочне мистецтво з його схильністю до декоративності, певної наївності, різноманіття орнаментальних деталей.

4.6. Тимко Бойчук

Усе своє творче життя Тимко Бойчук провів поруч зі старшим братом. Спочатку переїхав до нього у Львів, де став учнем-підмайстром, згодом вони разом розписували церкви Київщині та Чернігівщини, де їх застала Перша світова війна. Навіть будучи інтернованим до Арзамаса, під керівництвом М. Бойчука вдосконалює техніку рисунку. Після повернення в Україну в 1917 р. стає одним із перших учнів майстерні в новоствореній Академії мистецтв.

Як завважував дослідник Д. Антонович у монографії «Тимко Бойчук» (1926): «Тимко Бойчук не знав інших впливів, крім впливів брата, не знав інших шукань, крім шукань втілити і здійснити мистецькі ідеали брата-учителя, що були для нього теж його власними і самотніми, натуральними

його мистецькими ідеалами. Художня натура Тимка Бойчука була незвичайно цільна; ніяких вагань, роздоріж, мистецьких шукань він не знав, в наука у брата просто й природньо зростала з його власною натурою» [30, с. 26].

Т. Бойчук став одним із найкращих учнів майстерні, перейнявши у свого брата найкращі художньо-стилістичні розробки. Вдосконалив їх, надавши суто технічним розробкам М. Бойчука ще більше чуттєво-емоційного сприйняття.

Від свого брата художник перейняв неабияке захоплення мистецтвом проторенесансу, майстерно поєднавши його із враженнями з реального життя, зі знанням народної творчості. Зокрема, як і в більшості художників-бойчукістів, відчувається вплив фрескового малярства Джотто. Подібно до італійця, Т. Бойчук зосереджується на завданні зображення людини в просторі. Приміром, на рисунку «Чистять рибу» (1916) бачимо двох жінок, зображених у дещо незвичному ракурсі — відверненими від глядача. Зображуючи їх крупним планом, доповнюючи простір розповідними деталями — корзини для риби, бочки, — художник залучає в композицію спостерігача, який, ніби звичайний перехожий, бачить доволі буденну сцену десь серед вулиці. Рисунок набуває певної театральності, притаманної проторенесансним фрескам, зв'язок з якими відчувається і в чітко узгодженому ритмі вертикалей і горизонталей. Виразність, експресивність у роботі створюється за допомогою майстерного володіння лінією. Т. Бойчук прагне до передачі тілесності, емоційності. Й хоча ми не можемо розпізнати риси обличчя, в трактуванні образів відчувається характер героїнь, їхні внутрішні хвилювання (іл. 4.11).

Подібне звернення до гуманізму можна вбачати в темпері «Дві жінки з насінням» (1916), написаній під час «заслання» художника до Арзамаса. Робота пронизана відчуттям смутку, тривоги. Образи жінок, сповнені внутрішнього сум'яття, наче відокремлені й від глядача, й одна від одної. Їхні погляди опущені, відведені вбік. І лише поставлені поруч два мішки з насінням поєднують їх в одну композицію, вказуючи на спільне заняття. Вплив проторенесансу простежується і в інтерпретуванні постатей — вони

площинні, монументальні, сповнені скульптурної важкості, об'єднанні спокійними лінійними ритмами (іл. 4.12).

Звертається Т. Бойчук і до зображення руху — як головного композиційного елементу, що об'єднує всі деталі, надаючи роботі цілісності. Такими є дві фрески «Образки робочого життя», опубліковані в монографії Д. Антоновича. Художник звертається до трифігурної композиції. Персонажі ритмічно розміщені на площині, кожен із них сконцентрований на своїй роботі. Проте повороти голови, нахили тіла об'єднують їх між собою в єдину структуру, яка у своїй основі має коло. Митець підкреслює циклічність події, надає їй позачасовості (іл. 4.13).

Дещо відмінними є фрески «Товарообмін між містом і селом» (1919) та «У братерському єднанні праці селян і робітників наш добробут» (1921). Т. Бойчук показує діалог двох персонажів, об'єднуючи їх за допомогою активної жестикуляції руками — це стає смисловим центром композиції, надає їй динаміки (іл. 4.14).

Натомість ілюстрації до оповідання Л. Яновської «Опука» характеризуються контрастом головного героя, який виконує певну дію, і зображеною поруч групою персонажів, яка підкреслює важливість цієї дії (іл. 4.15).

4.7. Василь Седляр

По закінченні Київського художнього училища у лютому 1919 р. Василь Седляр разом зі своїм другом Іваном Падалкою вступає до Української Академії мистецтв, у майстерню М. Бойчука. «Був молодий зухвалий, беручий... а малював швидко і легко», — характеризує одногрупника Оксана Павленко [10, с. 98]

Закінчивши навчання, В. Седляр очолює Межигірський керамічний технікум. Розвиваючи принципи бойчукізму, художник продовжує розвивати ідею свого вчителя про загальнодоступність мистецтва, поширення його на всі сфери життя. Керамічні вироби межигірців відзначалися високим професіоналізмом, успішно демонструвалися на різних виставках [8].

В. Седляр у своїй педагогічній діяльності пропагував синтез мистецтв. Учні поєднували вивчення класичної спадщини й української народної творчості. Копіювання високохудожніх взірців розглядалося як «читання» довершених форм [28, с.133]. Зокрема учні також згадували захоплення В. Седляра мистецтвом Ренесансу. «Вже в першій рік навчання він нас підкорив системі своїх поглядів на мистецтво [...] На його лекції ми приходили, як на концерт. Він читав нам просто і цікаво. Любив ілюструвати прикладами з мистецтва епохи Відродження і старого українського. [...] Ми відчували в ньому жагу любові до життя, ідейність і віру в творче покликання людини; мистецтво було його мрією, його стихією і покликанням» — згадував Пантелеймон Мусієнко [20].

На жаль, Межигірський керамічний технікум пропрацював недовго, не дозволивши В. Седляру повноцінно втілити всі свої ідеї. Згодом художник віднаходить себе у графіці.

«Гострота, з якою художник одною-двома рисами окреслює найскладнішу форму, дорівнює кращим майстрам раннього Ренесансу або кращим майстрам сучасності» — наголошує Л. Соколюк у статті «Василь Седляр» надрукованій 1929 року в «Універсальному журналі» [28, с.139].

Найвідомішою роботою художника є оформлення «Кобзаря» Тараса Шевченка. Видання унікальне тим, що вперше було проілюстровано всю книжку, а не окремі твори, як це раніше робили В. Штернберг, К. Трутовський, О. Сластіон, І. Їжакевич та інші. Книжка здобула шалений успіх, було надруковано два видання у 1931 та 1933 роках. Загалом В. Седляр створив 64 ілюстрації, з них 18 — кольорові.

«Ці ілюстрації все-таки найкращі з тих, що існують, тому що тут збіглися два моменти: біблійність Шевченка та іконність Седляра й інших бойчукістів. Вони багато чого взяли від ікони, тому дуже оригінальні форми їхні. Це першим зауважив Аполінер у Парижі. І тому що ця іконність, а Шевченко сам біблійний...» — зазначає мистецтвознавець Д. Горбачов [5].

Рисункам притаманна вільніша авангардна манера трактування. Художник творить образ використовуючи лише пластику лінії, зрідка підсилюючи її емоційне звучання яскравими кольоровими заливками. Приміром, мистецтвознавці часто порівнюють його твори з роботами А. Дерена, Р. Дюфі, А. Матісса, П. Пікассо.

Утім, простежується й обізнаність митця з творами доби протеренесансу. Як і більшість бойчукістів, В. Седляр звертається до творчого доробку Джотто, переосмислюючи його з погляду мистецьких принципів ХХ ст. Його образи площинні, монументальні, увага робиться на зображенні людини, її взаємодії з довколишнім. Композиції зосереджені на відображенні однієї головної події, смисловим центром часто стає динамічний ракурс, різкий рух героїв. Вдається художник й до зображення тісно згрупованого натовпу, який часто слугує просто фоном, додаючи елементи драматизму, експресії. Заокруглені, близько нанесені, штрихи підсилюють складну ритміку, події ніби відбуваються в безперервному хаотичному русі (іл. 4.16).

Схожою є і робота «У школі лікнепу» (1929). Художник обирає дещо незвичний ракурс і кадрування. Він ніби стоїть біля дверей, показуючи панораму шкільного класу, проте дуже звужуючи простір, надаючи мало місця для вільного руху. Композиція поділяється на дві частини. Ліворуч — діалог між учителем, який пояснює матеріал, та ученицею, яка все записує на дошці — їх взаємодія і є смисловим центром картини. Праворуч — учні, схиливши голови над партами, занотовують матеріал. Більшість персонажів зображено зі спини, що надає сцені правдоподібності, залучає глядача стати частиною зображеного дійства (іл. 4.17).

Композиція стриманіша, статична, побудована на чергуванні вертикальних та горизонтальних ритмів. Підкреслюється це і контрастами локальних червоного та синіх кольорів. Геометризація тут більш строга, ніж в ілюстраціях до «Кобзаря». Замість експресивної динаміки заокругленої лінії бачимо рівні різкі складки одягу, гострі кути жіночих хусток. Відмінним є і

трактування персонажів — «У школі лікнепу», є спроба передати об'єм, фігури набувають скульптурної важкості.

Подібно до фрески «Робітник» на стіні Київського художнього інституту, в «Портреті Оксани Павленко» (1926—1927) В. Седляр продовжує розробляти проблему розміщення людини в просторі. Спираючись на досвід Джотто, митець використовує ритміку масивної постаті й порожнього, практично однотонного тла, підкреслюючи таким чином плавний рух жінки, порушуючи монументальну статику зображення. Смісловим центром є обличчя, виділене червоною хусткою, що вибивається зі загального вохристо-зеленого колориту. Акцент робиться на психологізмі образу, спробі передати внутрішній стан, переживання портретованої (іл. 4.18).

4.8. Оксана Павленко

До майстерні монументального живопису М. Бойчука Оксана Павленко вступає в 1917 р., й уже на першому курсі продемонструвавши свої навички малярства, бере участь у розписах Луцьких казарм та Інституту пластичних мистецтв. Після завершення навчання разом із В. Седлярем викладала в Межигірському технікумі, паралельно займаючись розвитком власної творчості.

Провідною у творчості мисткині стає тема жіноцтва. У центрі уваги художниці — сільська жінка, сповнена щирості й тепла. Типажі й характери героїнь взяті безпосередньо з життя, яке О. Павленко добре знала і майстерно відтворювала в узагальнених художніх образах [10, с.198].

Подібно до колег, бойчукістка закладає в основу більшості своїх композицій певну дію, виділяючи її як смисловий центр. Найважливішим стає елемент руху, що несе оповідну функцію, надає емоційної характеристики. Ці риси знаходимо в ескізі «Жінка тіпає коноплі» (1920) (іл. 4.19).

Роботи «Невдача» (1926), «Селянка з дівчинкою» (1926) вирізняються ніжністю, теплотою; помітно, з яким трепетом художниця ставиться до зображених персонажів. Тут знаходить своє втілення запозичена бойчукістами з мистецтва Ренесансу тема гуманізму, звернення до внутрішнього світу

людини. Підкреслюється це й майстерною технікою виконання: м'яка плавна лінія (подібна за манерою до ілюстрацій В. Седляра до «Кобзаря»), стриманий колорит, спокійна ритміка, побудована на чергуванні вертикалей із горизонталями — усе це створює лаконічне, проте духовно піднесене зображення (іл. 4.20).

Подібність з ілюстраціями В. Седляра вбачаємо і в творах «Делегатки» (1925) та «Портрет Антоніни Іванової» (1929). Головним виражальним засобом стає дуже ритмічна заокруглена лінія, що у поєднанні з яскравим колоритом надає внутрішньої динаміки, емоційності образів (іл. 4.21).

Оригінальністю композиційної побудови, увагою до психологічної характеристики героїв вирізняється рання робота «Ліплять пиріжки» (1918). Довкола широкого столу зображено трьох жінок, кожна з яких зосереджена на своїй роботі. Художниця замикає сцену у дуже вузькому просторі, надаючи їй певної театральності. Підкреслюється це й тим, що кожна з героїнь розміщено з трьох боків столу, тоді як четвертий бік, найближчий до глядача, залишається вільним, ніби запрошуючи приєднатися до зображеного дійства. Така організація простору вказує на вплив Джотто. З-поміж інших стилістичних рис можна виділити площинність монументальних форм, ритмічність, яка досягається шляхом чергування вертикальних ліній із горизонтальними (іл. 4.22).

Вимоги часу змушували О. Павленко звертатися й до тем ідейно-агітаційного штибу, притаманних соцреалістичному методу. Приміром, в ескізах до фресок «Фізкультура і спорт» та «Дівчина-фізкультурниця» (1932—1934) бачимо звертання до правильних вивірених пропорцій, об'ємності, сухе використання принципів академізму. Індивідуальна стилістична мова мисткині відходить на другий план, поступаючись місцем ідейності, надмірній ідеалізації образів, позбавлених власних емоцій внутрішніх суперечностей (іл. 4.23).

Однак у деяких творах художниці все ж вдається стилістично повертатися до засад школи бойчукізму та характерних для неї

проторенесансних впливів. Так у картині «Жіночі збори» (1932) О. Павленко вдається до «джоттовської» схеми композиції, побудованої на контрасті мас. Смісловий центр — жінку з простягнутою догори рукою, яка дуже впевнено читає свою промову, — виділено за допомогою порожнього простору довкола, вона стоїть осторонь від усіх. Протиставляється їй натовп, що лише підкреслює домінантне значення ораторки. Трагування самих персонажів також нагадує манеру італійця — широкі площинні постаті позначені скульптурною важкістю. Пластична лінія дещо згладжує загальну строгість, створюючи живописне звучання вертикально спрямованих ритмів (іл. 4.24).

Схожим є і твір «Хай живе 8 Березня!» (1930—1931). Сюжет зведений до основного — жодної зайвої деталі, чи персонажа, які б відволікали уваги глядача. На передньому плані зображено чотирьох дівчат, одна з яких тримає в руках агітаційний плакат. Позаду них на тлі звичайних сільських хат — натовп жінок, що займає весь простір композиції. Знову можна бачити вплив фрескового малярства проторенесансу. Однак, якщо Джотто прагнув до індивідуалізації кожного образу, щоб глядач міг ототожнити себе із зображеним, то О. Павленко, навпаки, зображує жінок із практично однаковими рисами обличчями, перетворюючи їх на суцільну масу (іл. 4.25).

4.9. Охрім Кравченко

До майстерні професора М. Бойчука Охрім Кравченко приєднується у 1924 р., відразу проявляючи великий інтерес до монументального малярства, адже саме в ньому вбачав «основний напрямок розвитку української художньої культури нового типу» [10, с.168].

Майже у всіх своїх роботах в основу композиції художник кладе певну дію. Цей прийом дає можливість показати людей у характерних позах, підкреслити певний жест, вираз обличчя. При цьому митець вибирає саме той момент дії, коли вона охоплює всіх її учасників, організовує їхні взаємини. Завдяки цьому він завжди досягає природної композиції, яка при манері умовного площинного зображення має вирішальне значення [10, с.172-173].

У цьому можна вбачати його зв'язок із фресковими розписами Джотто. Свої знання з мистецтва проторенесансу художник уміло поєднує з іконописними прийомами, застосовуючи їх до буденних, соціальних тем. Таким є полотно «Горбун в їдальні» (1973) чи дуже подібне до нього «За пивом» (1961). Обидві роботи зображують чоловіків середнього класу. Акцент робиться на психологізмі образів — вони втомлені, відсторонені від глядача. З'являється строгість, підкреслена стилістично. Образи площинні, монументальні, відчувається скульптурна важкість, притаманна героям Джотто. Масивні геометризовані форми підкреслюють загальну суворість, водночас використання зворотної перспективи додає певного символізму, ритуальності. Підкреслено це й вертикальним спрямуванням композиції, проте вільна звивиста лінія контуру та складок урівноважує загальну статичність зображення. Ритміка утворюється і за допомогою колориту — майже монохромне звучання зелено-коричневих відтінків порушується контрастними вкрапленнями білого на одязі, посуді чи на котику, що зручно вмовстився біля господаря (іл. 4.26).

Дещо іншою є робота «На дозвіллі» (1932); художник обирає формат тондо, вписуючи у нього пірамідальну трифігурну композицію. Прийом, до якого вперше звернулися майстри Ренесансу. Люди заповнюють собою весь картинний простір, ніби відокремлено від пейзажу на дальньому плані, у трактуванні якого відчуваються впливи іконопису. Персонажі тісно згруповані, пов'язані між собою. Картина сповнена сентиментальним пасивно-відстороненим настроєм (іл. 4.27).

Схожим є і полотно «Материнство» (1959), що вирізняється ніжністю, теплотою. Тут можна вбачати релігійний підтекст, адже своїм композиційним рішенням — пірамідальна схема, у яку вписано матір із двома дітьми, — робота нагадує сюжет «Мадонни з немовлям Ісуса та маленьким Іоаном Хрестителем», що набув поширення у часи Ренесансу (іл. 4.28).

Найбільш драматичною роботою О. Кравченка є «Голод на Україні. Скорбота» (1972). На першому плані в повен зріст зображено молоду дівчину.

Молитовно склавши руки, вона благає про помилування, припинення того жаху, що відбувається позаду неї. Зморені голодом худі кістляві тіла. Внизу композиції батьки скорботно схилилися над опухлими тілами своїх дітей, розуміючи, що вже не здатні їх урятувати. Угорі — двоє чоловіків з останніх сил копають могилу. Посередині — чоловік і жінка мовчазно дивляться на глядача, у них не залишилося жодних емоцій, окрім болю, спустошення. Підсилюється драматизм і червоним, наче полум'яним небом, що кидає свої криваві відблиски по всій площині полотна (іл. 4.29.1).

Незважаючи на відкрите, прямолінійне трактування теми, живописна мова автора — символічна. Композиція твору нагадує релігійні полотна: умовний площинний простір, сформований шляхом накладання планів один на одного, вертикальний видовжений формат, схематизм ліній, зворотна перспектива. О. Кравченко вдається до характерного прийому свого вчителя М. Бойчука, який називав власні твори світськими іконами.

Відчутний і вплив мистецтва проторенесансу, що додаткова підсилює символіку полотна. «Голод на Україні. Скорбота» викликає аналогії з «Мадонною Ручеллаї» (1285) Дуччо ді Буонінсенья (іл. 4.29.2). Роботи суголосні за ритмічним наповненням. Помітні й запозичення в іконографії, зокрема нахил голови; риси обличчя дівчини з картини бойчукіста ототожнюються з ликом Марії. Наче Ренесансна Мадонна, вона оплакує долю українців, стаючи своєрідним духовним оберегом. Біль і страждання поступаються потужній вірі. Люди, зображені з боків від неї, прирівнюються до образів ангелів з картини італійця. Їх душі, що врешті знаходять спокій, стають безсмертними (іл. 4.29).

Життя художника було непростим: переслідування з боку влади, засудження і заслання, вимушені переїзди задля уникнення репресій. Однак художник продовжував творити, залишаючись вірним художнім принципам бойчукізму.

4.10. Віра Бура-Мацапура

Отримавши початкову мистецьку освіту на художнього-педагогічних курсах при Інституті пластичних мистецтв, у 1923 р. Віра Бура-Мацапура вступає до монументальної майстерні М. Бойчука. Художниця із захватом згадує своє навчання, особливо детально описуючи вивчення темперного малярства. Однак згодом переходить на поліграфічний факультет, більше зосереджуючись на мистецтві графіки

Дотримуючись поради своєї викладачки С. Налепінської-Бойчук обирати тематику творів, добре знайому з реального життя, художниця звертається до сюжетів, пов'язаних із медициною, адже до вступу в Академію мистецтв деякий час підробляла медсестрою. Цікавим є дереворит «Провізор, що готує ліки» (1924). У центрі бачимо молоду дівчину, яка схилилася над столом, розмішуючи в мисці необхідні складові. Вона зосереджена, проте з обличчя не зникає усмішка, відчувається легкість, задоволення від роботи. М'які заокруглені абриси надають доволі масивній, монументальній постаті тендітності, жіночої граційності. Знову простежуються звертання до гуманізму, притаманне творам бойчукістів. З-поміж інших характерних рис — композиція, що в своїй основі має коло: нахил голови, положення рук створюють елемент циклічності, позачасовості (іл. 4.30).

Тема медицини продовжується і в рисунку «Біля хворої» (1924). Як і в попередній роботі, заокруглена контурна лінія стає основним засобом виразності, надаючи спокійного плавного ритму. Художниця обирає обмежене кадрування — весь простір займає ліжко та двоє людей, що метушаться довкола хворої. Подібно до Джотто, художниця зводить сцену до основного, акцентуючись на емоційній характеристиці персонажів. Уплив італійця помітний і в строгому ритмі, побудованому на чергуванні вертикалей та горизонталей. Мистецтвознавиця Н. Кушнірук також вказує на пряме запозичення іконографічного мотиву, завважуючи схожість композиції з фрескою «Успіння Богородиці» [14, с. 1534] (іл. 4.31).

Схожим є і ескіз «У керамічній майстерні» (1924). В. Бура-Мацапура звертається до притаманної бойчукістам трифігурної композиції, вирішальним елементом якої є рух. Повороти голів сюжетно пов'язують між собою персонажів, виділяючи їх як смисловий центр композиції. Водночас так знову утворюється коло. Акцент також робиться на емоційності персонажів, возвеличенні їх непрості праці (іл. 4.32).

Період «бойчукізму» у творчості В. Бури-Мацапури тривав недовго. Вже з початком перших утисків школи, у 1930-х, художниця поступово починає звертатися до стилістики соцреалізму, працює в основному в техніці офорту.

У наступні десятиліття вона продовжує працювати за професією художника-поліграфіста, уникаючи в мистецькому оточенні розмов про своє навчання у майстерні М. Бойчука [10, с.128].

4.11. Онуфрій Бізюков

Онуфрій Бізюков належить до учнів другого випуску майстерні М. Бойчука. Приєднавшись до школи у 1923 р., молодий художник захоплюється принципами викладання, детально зосереджується на вивченні монументальної живописної мови.

Особливо виразними є станкові твори Бізюкова кінця 1920-х — початку 1930-х рр.: «Навантажують» (1929—1930), «Чоловік з конем» (1929—1930), «Дроворуби» (1929—1930), «Зміна караулу» (1932—1933), де яскраво виражена ідея ствердження синтезованого розуміння форми, лінії та змісту. Для творів характерна пластика, композиційність і архітектонічність. Під архітектонікою він розумів побудову речей ладом ритму, рівноваги, цілісності й контрасту. Ще навчаючись у художньому інституті, він обрав свідомо-конструктивний метод живопису, або, іншими словами, метод глибокого реалізму. О. Бізюков вважав, що мистецтво є одним із засобів побудови життя з перевагою в бік естетичних емоцій [18]. Однією з характерних рис бойчукізму в цих роботах, є звертання художника до образу людини. Він апелює узагальненими чіткими формами, зосереджуючись насамперед на

змісті, дії сцени. Він обирає незвичні ракурси, пози, зображуючи персонажів у постійному русі. Відчувається вплив фрескового малярства Раннього Ренесансу.

Знайомство О. Бізюкова з мистецтвом проторенесансу простежується і в роботі «Тирса» (1929). Майже весь картинний простір займають фігури двох людей, які розмовляють між собою. Вони зображені в русі, ніби от-от вийдуть за межі полотна. Робота вирізняється площинністю, монументальністю широких масивних форм. Головним засобом виразності є ритмічне звучання світлих і темних кольорових площин, підсилене діагональним направленням композиції (іл. 4.33).

Цікавими є і роботи «Пилярі в лісі» (1930), «Плотарі» (1932—1933). У цих творах захоплює сила пластичного узагальнення, своєрідне відчуття простору, стриманий, властивий фресковому розпису, колорит [10, с.110]. Художник вдається до цікавих, дещо незвичних композицій, проте головним все одно залишається мотив руху. Зосереджуючись на одному важливому жесті, він оповідає цілу історію, майстерно передаючи її характер. Живописна мова О. Бізюкова дуже лапідарна. У трактуванні масивних скульптурних постатей простежується збереження лінійності як основного формотворчого засобу. Досконале володіння лінією у поєднанні з ритмічним чергуванням кольорових заливок надає роботам виразності. Водночас контраст між доволі темним тлом і висвітленими посталями додатково підкреслює символізм полотен (іл. 4.34).

4.12. Риси проторенесансу у творах інших художників-бойчуків

Описані вище риси стали характерними для більшості учнів М. Бойчука, вирізняючи їх з-поміж інших художників того часу. Перебуваючи в постійному контакті, виконуючи спільні замовлення, митці майстерні переймали манеру один одного, часто вдаючись до одних і тих само прийомів.

Приміром, у К. Гвоздика бачимо стиль, подібний до О. Бізюкова. У своїй картині «Селяни в полі» (1929) він апелює простими узагальненими формами, в той час як пластична м'яка лінія надає роботі цілісності ритмів,

архітектонічності. Постаті змальовано правдоподібно, в живих позах і руках, відчувається монументальна важкість, притаманна фресковим розписам. Виразності додає і колорит, побудований на коричнево-вохристих відтінках із крапленнями приглушених червоного, синього, бірюзового кольорів (іл. 4.35).

Композиційну цілісність, узагальненість форм зберігає у своїх роботах бойчукістка А. Іванова. Її твір «Пряля» (1920) характеризується емоційністю образів, зображенням внутрішніх переживань героїв — смисловим центром полотна виступає обличчя жінки. Водночас вона будує композицію, зосереджуючись на одному конкретному жесті. Постать перебуває в активному русі порушуючи статичність площинного монументального зображення. Динаміку підкреслено й ритмічною заокругленою лінією, що виступає головним формотворчим засобом (іл. 4.36).

Тему гуманізму, звертання до психологічної характеристики героїв, досягнутої лаконізмом засобів виразності, можна простежити в М. Юнак. Такою, приміром, є робота «Дівчина в хустці» — лише за допомогою тонкої контурної лінії художниця творить довершений, духовно піднесений образ, наближений до проторенесансних Мадонн. Сакральність підкреслюється й золотим, ніби з ікони, тлом (іл. 4.37).

В ескізах «Українки» (1921) та «Дівчина на пагорбі» (1920—1921) бачимо іконописну композицію — майже весь простір займає небо, а жінки стоять ніби на поземі. Звертається художниця і до законів зворотної перспективи. Водночас зображення не є статичним — акцент робиться на самій людині та її діях, що вказує на знайомство М. Юнак із творами майстрів Раннього Ренесансу (іл. 4.38).

Подібні риси характеризують і роботу С. Колоса «Дівчина біля яблуні» (1928), однак художник доповнює композицію декоративними елементами, що зближує його з українським народним малярством (іл. 4.39).

Уплив на С. Колоса мистецтва проторенесансу можна побачити в роботі «Юнак» (1918—1920). На це вказують заокруглені лінійні ритми, видовжені

індивідуалізовані риси обличчя. Зрештою одяг, капелюх хлопця, його зачіска неначе навмисне копіюють людину тієї доби (іл. 4.40).

Уплив фресок Джотто з його новаторськими підходами до зображення простору й розміщення в ньому людини, зосередженістю на її тілесності, емоційності можна вбачати в роботах М. Рокицького. Присвячені робітничий тематиці, експресивні «Прокатчики» (1929), «Шахтарі» (1931—1932) — це багатофігурні тісно згруповані композиції. Відкидаючи зайві деталі, художник зосереджується на передачі головної дії. Перед глядачем постає натовп чоловіків, зациклених на своїй важкій праці. Вони займають майже всю площину, лишаючи незаповненою лише невелику частину — контраст між ритмічними масивними постатями й порожнім простором надає відчуття руху, підсилене виразною пластичною лінією контурів (іл. 4.41).

Отже, проаналізувавши роботи більшості художників-бойчуків можна зробити висновок, що вивчення мистецтва проторенесансу стало основою технічного боку робіт. Митці запозичили певний набір стилістичних рис, щоразу підлаштовуючи їх під задану тему. Зокрема це помітно у побудові композиції, вирішенні простору, ритмічному чергуванні вертикалей та горизонталей, використанні лінії, як головного формотворчого засобу, зверненні до тенденцій гуманізму.

ВИСНОВКИ

1. Проаналізувавши творчий шлях М. Бойчука, можна дійти висновку, що мистецтво Італії доби проторенесансу стало одним із ключових джерел впливу на художника та його учнів. Попри те, що їхня творчість стала предметом зацікавлення багатьох науковців, більшість із них лише побіжно згадує про вплив проторенесансу. Отже, ця тема не є достатньо розкритою і потребує детальнішого аналізу.

2. Із роботами митців проторенесансу М. Бойчук мав змогу познайомитися під час свого навчання у Мюнхені й Парижі та короткої подорожі містами Італії. Сильне враження на митця справили роботи Дуччо, Чімабуе, найбільше на стиль М. Бойчука вплинув Джотто. Саме на нього художник найчастіше покликається у своїх листах, роздумах про мистецтво та педагогічній діяльності. Отже саме цей початковий етап у живопису проторенесансу у Флоренції та Сієні, який охоплює 1280—1320-ті рр., був основою його натхнення.

Відгомін мистецтва проторенесансу в картинах М. Бойчука, а згодом і в творчості бойчукістів чітко простежуються в побудові композиції, у ритміці, формотворчих та колористичних рішеннях. Наприклад, художник часто творить зображення за допомогою контурної лінії, що стає основним засобом виразності й урівноважується ритмічним чергуванням кольорових площин.

Помітні також і прямі запозичення іконографічних мотивів: характерним прикладом є жіночі образи М. Бойчука, що вирізняються гуманістичними пошуками і часто мають тотожні риси облич із «Мадоннами» проторенесансних майстрів.

Зв'язок помітний і в символічному підтексті картин: М. Бойчук часто порушує суто технічні правила класичного живопису й зосереджується на тому, щоб наголосити на духовному зв'язку між персонажами, їхніх емоціях, внутрішньому переживанні.

3. М. Бойчук вважав мистецтво минулого необхідною основою для кожного художника, без знання якої неможливе формування власного стилю, тому копіювання давніх творів, у тому числі митців проторенесансу, було ключовим завданням у його майстерні. Припускаємо, що така увага запозичена з трактату «Про живопис» італійського живописця Ченніно Ченніні, де наголошено, що митець повинен слідувати зразкам, щоб іти далі шляхом пізнання, постійно працювати і копіювати найкращі твори, зроблені рукою видатних майстрів, що приведе до вироблення власної манери, якщо природа хоч трохи обдарувала художника фантазією. Окрім того, цей трактат для М. Бойчука і його учнів став своєрідним орієнтиром щодо живописних основ, фарб, технік і технологій.

4. Систематизовано ключові сюжети майстерні М. Бойчука — жіночі образи, сюжет «Біля яблуні», образ пастушка, а також спільні роботи — монументальні розписи, де превалюють образи робітників і селян за роботою і відпочинком, багатофігурні сцени з протиставленнями життя простих людей і панів. Визначено, що побудова окремих композицій максимально наближена до простору, якому віддавав перевагу Джотто: вузька смужка землі подібна до сценічної площадки. Окремі бойчукісти, зокрема А. Іванова, розробляла портретний жанр під впливом двох основних типів живописного портрету пізнього кватроченто. До цього періоду також належить «Примавера» Сандро Боттічеллі, яка, імовірно, надихнула М. Холодну.

5. Проаналізовано вплив стилістики мистецтва проторенесансу на творчість бойчукістів. Серед основних: - моделювання голів, поз, обрисів і рис обличчя подібні до стилістики раннього проторенесансу (Чімабуе, Дуччо, Джотто); - композиційна схема вітварних картин «Маєста» Чімабуе і Джотто використана для побудови жанрових сцен (наприклад, М. Бойчук «Жінка пасе гуси», О. Кравченко «Голод на Україні. Скорбота»), в яких головна героїня набуває рис святості; - подекуди митці використовують обриси й конструктивні елементи пізньосередньовічних вітварів як основний формат своїх творів (М. Касперович «Зодчий всесвіту»).

З'ясовано, що окрім творчості живописців проторенесансу, М. Бойчук і майстри його школи також підпали під вплив окремих живописців кватроченто — Доменіко Венеціано, Фра Філіппо Ліппі, Алессо Бальдовінетті, Антоніо і П'єро дель Поллайоло, Джованні Белліні, П'єтро Перуджино, Сандро Боттічеллі та інших, що потребує подальшого вивчення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусяк С. Риси живопису Проторенесансу у творчості Михайла Бойчука. *Десяті Платонівські читання* : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2022). Львів-Торунь : Liha-Pres, 2022. с. 17-18. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-3>
2. Бенях Н. М. *Львівський період творчості Михайла Бойчука (1910—1914)*. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.05 «образотворче мистецтво». Львівська національна академія мистецтв, Львів, 2018. 285 с. URL: <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/18.10.18/dissertation%20Beniakh.pdf> (дата звернення: 20.03.2022).
3. Білокінь С. *Михайло Бойчук і його школа* [Електронна копія]. Київ : Мистецтво, 2010. 256 с.: іл. URL: <https://www.s-bilokin.name/Culture/Vojchuk.html> (дата звернення 09.06.2022).
4. Волошин Л. Михайло Бойчук. Листи до митрополита Андрія Шептицького. *Образотворче мистецтво*. 1990. № 6. С. 18-23.
5. Горбачов Д. *Лицарі голодного Ренесансу* / упор. Олексій Сінченко. Київ: Дух і Літера, 2020. 376 с., з іл.
6. Ковальська Л., Присталенко Н. *Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва*. Альбом. Хмельницький: НМХУ, Галерея, 2010. 282 с.
7. Ковальчук О. «Яблуневе древо» [Електронна копія]. *Образотворче мистецтво*. 2003. № 2. С. 2-6. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=11587> (дата звернення: 27.04.2022).
8. Костюк Б. *Василь Седляр — розстріляний за «Кобзар»*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/1825401.html> (дата звернення 16.05.2023).
9. Кравченко Я. Проторенесансна ідеологія у концепції монументального мистецтва бойчукістів. *Актуальність гуманістичних ідей мистецтва доби Відродження*: Збірник наукових праць. Київ, 2001. С. 86.

10. Кравченко Я. *Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен.* Київ : Майстерня Книги — Оранта, 2010. С. 400 з іл.
11. Кравченко Я. *Створення майстерні «ікони і фрески» Української Академії Мистецтва в період української державності (1917—1919 рр.) на основі «паризького» та «львівського» експериментів «неовізантизму» Михайла Бойчука.* Вісник ЛНАМ. 2016. Вип. 30. С. 126-153.
12. Кравченко Я. Охрім Кравченко: крізь життя. вірність традиціям школи Михайла Бойчука. *Текст і образ: актуальні проблеми історії мистецтва.* 2017. № 1. С. 39-54.
13. 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.
14. Кушнірук Н. Вплив мистецтва італійського проторенесансу на творчість Михайла Бойчука та його учнів. *Народознавчі зошити.* 2019. № 6 (150). С. 1525-1535.
15. Лагутенко О. Софія Бодуен де Куртене — послідовниця Михайла Бойчука. *Десяті Платонівські читання : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Київ, 2022).* Львів-Торунь : Liha-Pres, 2022. С. 172-173. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-78>
16. Мосендз О. О. *Символіка кольору і світла в українському живописі першої третини ХХ ст. в контексті пошуків національного стилю.* Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії (Ph.D) за спеціальністю 023 — Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2021. 324 с. URL: <https://ksada.org/pdf1/Dysertaciia-Mosendz.pdf> (дата звернення 07.04.2022).
17. Певний Б. Селективним оком. Сучасність: література, мистецтво, суспільне життя. Мюнхен, квітень 1987. Ч. 4(312). С. 37-51. URL: https://shron2.chtyvo.org.ua/Suchasnist/1989_N02_334.pdf (дата звернення 07.05.2023).

18. Петрашик В. Незнаний творчий період Онуфрія Бізюкова. URL: <https://fineartsukraine.weebly.com/onufriy-bizukov.html> (дата звернення 09.05.2023).
19. Роготченко О. О. *Мистецтвознавство: роздуми і життя*. Київ: Фенікс, 2018. 788 с., іл.
20. Рудзицький Артур. *Ілюстратор «Кобзаря» Василь Седляр: Доля майстра та його твору*. URL: <http://aej.org.ua/history/1196.html> (дата звернення 14.05.2023).
21. Сидоренко А. Монументальні розписи бойчукістів у національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. *Сучасне мистецтво*. 2010. №7. С. 149-156.
22. Сидоренко А. Аналіз літературних джерел, присвячених творчій і педагогічній діяльності Михайла Бойчука. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2012. №4. С. 131-136.
23. Сліпко-Москальцев О. *Михайло Бойчук*. Харків: Рух, 1930. 51 с., з іл.
24. Соколюк Л. *Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття*. Препринт. Київ: НМКВО, 1993. 48 с.
25. Соколюк Л. Бойчукізм у контексті світового художнього процесу першої третини ХХ ст. *Мистецтвознавство України*. 2000. Вип. 1. С. 110-126.
26. Соколюк Л. *Графіка бойчукістів*. Харків, Нью-Йорк: Видання часопису «Березіль», Видавництва М.П., 2002. 221 с.
27. Соколюк Л. Бойчукісти в Арму. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 8. С. 110-123. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_8_29 (дата звернення 12.02.2023).
28. Соколюк Л. *Михайло Бойчук та його школа*. Харків: Видавець Савчук О., 2014. 386 с.
29. Сторчай О. В. Матеріали до творчої біографії Михайла Бойчука: спогади Петра Іванченка. *Слов'янський світ*. 2014. №12. С. 193-208.
30. *Тимофій Бойчук / упор. Я. Кравченко*. Львів, Київ, Тернопіль: Майстер Книг, 2017. 60 с.

31. *Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи* / упор. Д. Горбачов. Київ: Дух і Літера, 2020. 640 с., з іл.
32. Федорук О. К. *Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн.* Київ: Видавничий дім А+С, 2006. Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. 260 с.: іл.
33. Юр М. Ритм як стилетворний чинник у побудові простору живописних творів М. Бойчука та бойчукістів. *Мистецтвознавство України*. 2009. Вип. 10. С. 21-28. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=1933> (дата звернення: 02.04.2023).
34. Юр М. Педагогічна система М. Бойчука та розвиток її принципів у сучасному живописі. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип.11. С. 11-16.
35. Adams L. S. *Italian Renaissance art*. London & New York: Routledge, 2018. 436 p.
36. Campbell S. J., Cole M. W. *Italian Renaissance Art in 2 vols. Vol. 1: 1300—1510*. London: Thames & Hudson, 2017. 710 p.
37. Cennini C. *Treatise on painting*. URL: <https://archive.org/details/atreatiseonpain00merrgoog/page/n25/mode/2up> (дата звернення 14.03.2023).
38. Christiansen K., Weppelmann S. (Eds.). *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini* / Ed. Keith Christiansen and Stefan Weppelmann. New Haven & London, Distributed by Yale University Press, 2011.
39. Timothy H. *Sieneese Painting. The Art of a City-Republic (1278—1477)*. London: Thames & Hudson Ltd, 2003. 224 p.
40. Luba I. W stronę ikony — mistycyzm czy stylizacja? «Bizantynizm» w malarstwie polskim lat 1910—1940. *Biuletyn Historii Sztuki*. 2000. Tom 62, Numer 3/4. S. 545-574. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.49350.43>
41. Rudenko O. Sztuka monumentalna na rozdroży u historycznym. Od Rénovation Byzantine do «Dialektyki formotwórczej» Mychajła Wojczuka. *Roczniki Humanistyczne*. 2008—2009. T. LVI-LVII, zeszyt 4. S. 207-247.

42. Toreno E. *Netherlandish and Italian Female Portraiture in the Fifteenth Century: Gender, Identity, and the Tradition of Power*. Amsterdam: Amsterdam University Press B.V., 2022. 38 p., ill.
43. Woods-Marsden J. «Ritratto al Naturale»: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits. *Art Journal*. 1987. №46:3. P. 209-216. DOI: 10.1080/00043249.1987.10792364

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

2.1. Михайло Бойчук. Жінка пасе гуси. 1910. З колекції Л. та А. Вірсти, Париж. Фотографія з архіву Д. Даревич.

2.2. Дуччо ді Буонінсенья. Мадонна Ручеллаї. 1285. Дерево, темпера. 290×450 см. Галерея Уффіці, Флоренція.

2.3. Михайло Бойчук. 1 — Жінка. 1907; 2 — Голова жінки. 1910-ті. Репродукція з книги: Сліпко-Москальців К. Михайло Бойчук. Харків: Рух, 1930.

2.4. Михайло Бойчук. 1 — Св. Йоан Златоуст; 2 — Св. Онуфрій. Поч. 1910-х. Дерево, левкас, темпера. Приватна колекція, Київ.

2.5. Михайло Бойчук. Оранта. Поч. 1910-х. Картон, левкас, темпера. Приватна колекція, Київ.

2.6. 1 — Михайло Бойчук. Таємна вечеря. Поч. 1910-х. Дерево, левкас, темпера, позолота. НМЛ, Львів; 2 — Джотто ді Бондоне. Таємна Вечеря. Цикл «Життя Христа». Бл. 1320—1325 рр. Дерево, темпера, позолота. Стара пінакотека, Мюнхен.

2.7. Михайло Бойчук. 1 — Дівчина. Поч. 1910-х. Папір, темпера, акварель. ФМ ЛГМ, Львів; 2 — Джотто ді Бондоне. Фрагмент фрески «Різдво». 1303—1305. Капела дельї Скровеньї, Падуя.

2.8. 1 — Михайло Бойчук. Портрети жінок. Начерки. Поч. 1910-х. Папір, олівець, акварель. ФМ ЛГМ, Львів; 2 — Джотто ді Бондоне. Фрагмент вівтаря «Мадонна Онїсанті». 1306. Дерево, темпера. Галерея Уффіці, Флоренція.

2.9. Михайло Бойчук. 1 — Двоє під деревом. Поч. 1910-х. Дерево, темпера, позолота. ФМ ЛГМ, Львів; 2 — Чімабуе. Маєста. 1280—1290. Дерево, темпера. Галерея Уффіці, Флоренція.

2.10. Михайло Бойчук. Біля буфету. 1926—1927. Репродукція з книги: Сліпко-Москальців К. Михайло Бойчук. Харків: Рух, 1930.

2.11. Михайло Бойчук. 1 — Дівчина з квіткою. 1921. Фреска в квартирі на вул. Татарській, 3 у Києві. Фоторепродукція; 2 — Дівчина з косою і квітами. Поч. 1920-х. Картон, темпера (?). Фоторепродукція.

3.1. Іван Падалка. Українка. 1919. Папір, темпера. З колекції І. Диченка.

3.2. Микола Касперович. Портрет дружини. 1920. Фреска (?). Фоторепродукція.

3.3. Сергій Колос. Подруги. Поч. 1920-х. Папір, акварель, олівець. Власність родини художника.

3.4. Марія Юнак. Казка. 1921. Папір, акварель. НХМУ, Київ.

3.5. 1 — Євген Холостенко. Голова жінки. 1924. Фреска. КХІ; 2 — Дуччо ді Буонінсеня. Св. Ансан. Фрагмент вітваря «Маєста́». 1308—1311. Дерево, темпера. Сієнський собор.

3.6. 1 — Антоніна Іванова. Жіночий портрет. Кін. 1920-х. Картон, темпера. Приватна колекція; 2 — Антоніо і П'єро дель Поллайоло. Портрет дівчини. 1465. Дерево, олія. 52,5 x 36,5 см. Картинна галерея, Державні музеї Берліна.

3.7. 1 — Антоніна Іванова. Автопортрет. 1929. Полотно, олія. ЛГМ. Львів; 2 — Джованні Белліні. Портрет молодого чоловіка. 1480—1490. Дерево, олія. 32 x 26 см. Картинна галерея, Державні музеї Берліна; 3 — П'єтро Перуджино. «Автопортрет». 1496—1500. Фреска. Палацо деї Пріорі, Перуджа.

3.8. Охрім Кравченко. Дівчина з голубом. 1968—1969. Фреска. Колекція автора.

3.9. 1 — Тимко Бочук. Біля яблуні. 1919—1920. Картон темпера. НХМУ, Київ; 2 — Джотто ді Бондоне. «Алегорія Милосердя». 1303—1305. Фреска. Капела дельї Скровеньї, Падуя.

3.10. Микола Рокицький. 1 — Біля яблуні. 1929. Полотно олія. Фоторепродукція; 2 — Біля яблуні. Композиційний рисунок. 1929. Папір, вугілля (?). Фоторепродукція.

3.11. Антоніна Іванова. Збирання яблук в саду. 1920. Картон, темпера. Приватна колекція.

3.12. 1 — Марія Холодна. Під яблунею. Поч. 1920-х. Дикт, олія, темпера. Приватна колекція; 2 — Сандро Боттічеллі. Прімавера (Весна). 1477—1482. Дерево, темпера. Галерея Уффіці, Флоренція.

3.13. Михайло Бойчук. Пастушок. 1920-ті. Папір, олівець. НХМУ, Київ.

3.14. 1 — Тимко Бойчук. На пасовиську. 1917. Фоторепродукція; 2 — Джотто ді Бондоне. Святий Франциск віддає свій плащ. Бл. 1290-х. Фрагмент фрески Верхньої церкви Сан Франческо в Ассізі.

3.15. Майстерня Михайла Бойчука. Різання хліба. Розпис Луцьких казарм у Києві. 1919. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932.

3.16. Тимко Бойчук. Вечір. Розпис Луцьких казарм у Києві. 1919. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932.

3.17. Таїсія Цимлова. Братання. Розпис Луцьких казарм у Києві. 1919. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932.

3.18. 1 — Майстерня Михайла Бойчука. Робітники й селяни, об'єднавшись у Пролетарській Революції, знищують гідру контрреволюції. Розпис Луцьких казарм у Києві. 1919. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932; 2 — Джотто ді Бондоне. Поцілунок Іуди. 1303—1305. Фреска. Капела дельї Скровенї, Падуя.

3.19. Іван Падалка. 1 — 3 поля. Розпис Луцьких казарм у Києві. 1919. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932; 2 — Джотто ді Бондоне. Втеча в Єгипет. 1303—1305. Фреска. Капела дельї Скровенї, Падуя.

3.20. Таїсія Цимлова. Робітники і селяни. Фрагмент оформлення Київського оперного театру до з'їзду волвиконкомів. 1919. Фотографія. Архів А. Іванової. ЛГМ, Львів.

3.21. Іван Падалка, Сергій Колос. Коваль. Фрагмент оформлення Київського оперного театру до з'їзду волвиконкомів. 1919. Фотографія. Архів А. Іванової. ЛГМ, Львів.

3.22. Іван Падалка. Панно з оформлення Київського оперного театру до з'їзду волвиконкомів. 1919. Репродукція з статті: Врона И. Стенные росписи на Украине 1919—1920 гг. *Искусство*. 1969. №10. С. 35-39.

3.23. Василь Седляр. Бойчука. Робітник. Фреска в КХІ. 1924. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932.

3.24. Кирил Гвоздик. Дитина п'є. Фреска в КХІ. 1924. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932.

3.25. Кирил Гвоздик. Революція на селі. Розподіл панської землі. Фреска в Селянському санаторії, Одеса. 1928. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932.

3.26. Еммануїл Шехтман. 1 — Жахи імперіалістичної війни; 2 — Пани на селі в минулому і їх життя. Фрески в Селянському санаторії, Одеса. 1928. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932.

3.27. Антоніна Іванова. Селянська родина. Фрагмент фрески в Селянському санаторії, Одеса. 1928. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932.

4.1. 1 — Микола Касперович. Зодчий всесвіту. 1910. Картон, темпера, змішана техніка. Український Католицький Університет, Філадельфія, США; 2 — Дуччо ді Буонінсеня. Маєста́. 1308—1311. Темпера, золото по дереву. Сієнський собор.

4.2. 1 — Микола Касперович. Ангел. 1910-ті. Папір олівець. ЛГМ, Львів; 2 — Дуччо ді Буонінсеня. Маєста́. Фрагмент вітваря. 1308—1311. Темпера, золото по дереву. Сієнський собор.

- 4.3. Микола Касперович. Голова дівчинки. 1920-ті. Фанера, темпера. НХМУ, Київ.
- 4.4. Гелена Шрамм. Ілюстрації до поеми «Пан Тадеуш» Адама Міцкевича. 1935. Малюнок на склі.
- 4.5. Гелена Шрамм. Зустріч з воїнами. 1926. Картон, темпера. Національний Музей, Варшава.
- 4.6. Софія Бодуен де Куртене. Рибний ринок. 1920-ті. Картон, темпера. Національний Музей, Варшава.
- 4.7. Софія Бодуен де Куртене. Біля колодязя. 1920-ті. Картон, темпера. Національний Музей, Варшава.
- 4.8. Софія Налепинська-Бойчук. Пряха. 1927. Папір, дереворит. НХМУ, Київ.
- 4.9. 1 — Софія Налепинська-Бойчук. Катерина. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка «Катерина». 1907. Папір, дереворит. НХМУ, Київ; 2 — Джотто ді Бондоне. Втеча в Єгипет. 1303—1305. Фреска. Капела дельї Скровеньї, Падуя.
- 4.10. Іван Падалка. Вантажники. На Дніпрі. 1926. Папір, лінорит. ХХМ, Харків.
- 4.11. Тимко Бойчук. Чистять рибу. 1916. Папір, туш, олівець. Приватна колекція.
- 4.12. Тимко Бойчук. Дві жінки з насінням. 1916. Картон, темпера. НХМУ, Київ.
- 4.13. Тимко Бойчук. Образки робочого життя. Репродукції з книги: Антонович Д. Тимко Бойчук. 1896—1922. Прага: Видавництво української молоді, 1929.
- 4.14. Тимко Бойчук, Марія Трубецька. Товарообмін між містом і селом. Фрагмент оформлення Київського оперного театру до з'їзду волвиконкомів. 1919. Фотографія. Архів А. Іванової. ЛГМ, Львів.
- 4.15. Тимко Бойчук. Ілюстрації до оповідання Л. Яновської «Опука». Збірник «Барвінок». Київ, 1919. Друкарський відбиток.

- 4.16. Василь Седляр. Ілюстрації до «Кобзаря» Т. Шевченка. 1928—1930. Папір, туш, темпера.
- 4.17. Василь Седляр. У школі лікнепу. 1929. Папір, темпера. НХМУ, Київ.
- 4.18. Василь Седляр. Портрет Оксани Павленко. 1926—1927. Полотно, темпера. НХМУ, Київ.
- 4.19. Оксана Павленко. Жінка тіпає коноплі. Ескіз до фрески. 1920. Папір, темпера.
- 4.20. Оксана Павленко. 1 — Невдача; 2 — Селянка з дівчинкою. Обидва 1926. Папір, туш, темпера. НХМУ, Київ.
- 4.21. Оксана Павленко. 1 — Делегатки. 1925. Папір, гуаш, туш. ЦДАМЛМУ, Київ; 2 — Портрет Антоніни Іванової. 1929. Папір, акварель. Третьяковська галерея, Москва.
- 4.22. Оксана Павленко. Ліплять пиріжки. 1918. Папір, темпера. Приватна колекція.
- 4.23. Оксана Павленко. 1 — Дівчина-фізкультурниця, Ескіз фрески Фізкультура і спорт у СРСР у Харківському червонозаводському театрі, 1932—1934. НХМУ, Київ; 2 — Ескіз фрески Фізкультура і спорт у СРСР у Харківському червонозаводському театрі, 1932—1934, Запорізький обласний музей.
- 4.24. Оксана Павленко. Жіночі збори. 1932. Полотно, темпера. НХМУ, Київ.
- 4.25. Оксана Павленко. Хай живе 8 Березня! 1932. Полотно, темпера. НХМУ, Київ.
- 4.26. Охрім Кравченко. 1 — Горбун в їдальні. 1973; 2 — За пивом. 1961. Полотно темпера. Приватна колекція.
- 4.27. Охрім Кравченко. На дозвіллі. 1932. Дошка, олія. Приватна колекція.
- 4.28. Охрім Кравченко. Материнство. 1959. Полотно темпера. Приватна колекція.

4.29. 1 — Охрім Кравченко. Голод на Україні. Скорбота. 1972. Полотно темпера. Приватна колекція; 2 — Дуччо ді Буонінсенья. Мадонна Ручеллаї. 1285. Галерея Уффіці, Флоренція.

4.30. Віра Бура-Мацапура. Провізор, що готує ліки. 1924. Дереворит. НХМУ, Київ.

4.31. 1 — Віра Бура-Мацапура. Біля хворої. 1924. Папір, графітний олівель. НХМУ, Київ. 2 — Джотто ді Бондоне. Успіння Мадонни. 1315. Дерево, темпера. Картинна галерея, Державні музеї Берліна.

4.32. Віра Бура-Мацапура. У керамічній майстерні. 1924. Папір, олівель. НХМУ, Київ.

4.33. Онуфрій Бізюков. Тирса. 1929. Фоторепродукція.

4.34. Онуфрій Бізюков. 1 — Пилярі в лісі. 1930. Полотно, олія; 2 — Плотарі. 1932-1933. Полотно, темпера. НХМУ, Київ.

4.35. Кирил Гвоздик. Селяни на полі. 1929. Картон, темпера. НХМУ, Київ.

4.36. Антоніна Іванова. Праля. 1920. Полотно, темпера. НХМУ, Київ.

4.37. Марія Юнак. Дівчина в хустці. 1921. Папір, гуаш. НХМУ, Київ.

4.38. Марія Юнак. Українки. Ескіз до фрески. 1921. Папір, акварель. НХМУ, Київ.

4.39. Сергій Колос. Дівчина біля яблуні. 1928. Папір, акварель. Приватна колекція.

4.40. Сергій Колос. Юнак. 1918—1920. Папір, акварель, графіт. Приватна колекція.

4.41. Микола Рокицький. 1 — Прокатчики. 1929. Полотно, олія. НХМУ, Київ; 2 — Шахтарі. 1931—1932. Фоторепродукція.



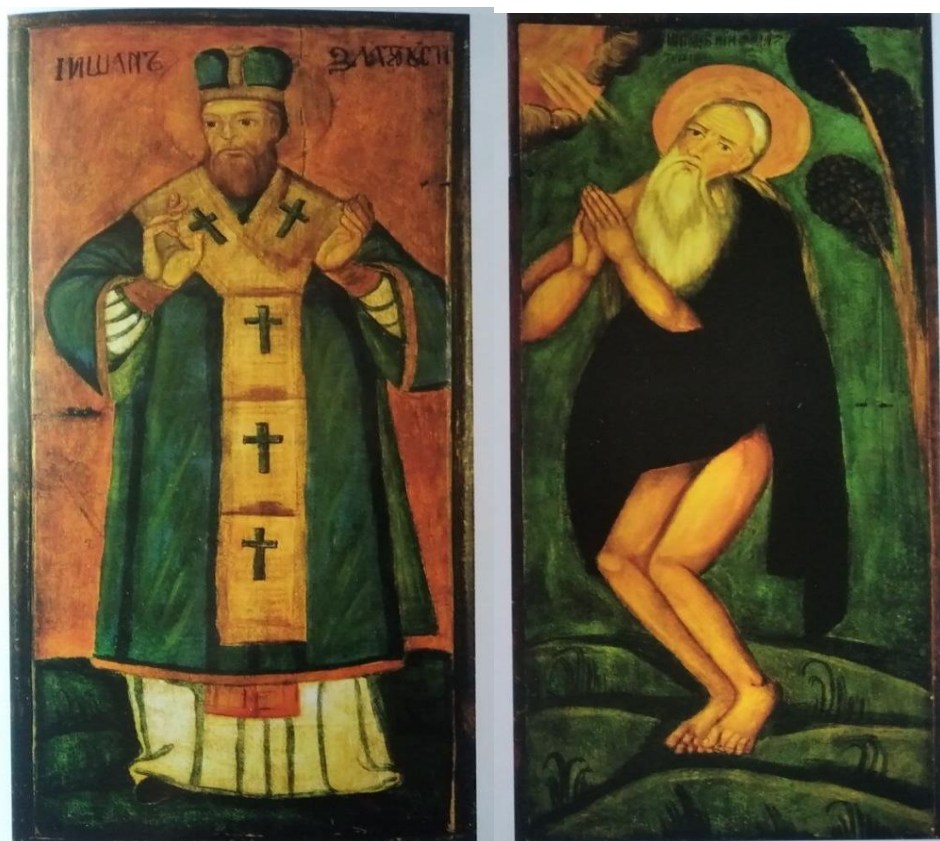
2.1. Михайло Бойчук. Жінка пасе гуси. 1910. З колекції Л. та А. Вірсти. Париж. Фотографія з архіву Д. Даревич.



2.2. Дуччо ді Буонінсенья. Мадонна Ручеллаї. 1285. Дерево, темпера. 290×450 см. Галерея Уффіці, Флоренція.



2.3. Михайло Бойчук. 1 — Жінка. 1907; 2 — Голова жінки. 1910-ті.
Репродукція з книги: Сліпко-Москальців К. Михайло Бойчук. Харків:
Рух, 1930.



2.4. Михайло Бойчук. 1 — Св. Йоан Златоуст; 2 — Св. Онуфрій. Поч.
1910-х. Дерево, левкас, темпера. Приватна колекція, Київ.



2.5. Михайло Бойчук. Оранта. Поч. 1910-х. Картон, левкас, темпера. Приватна колекція, Київ.



2.6. 1 — Михайло Бойчук. Таємна вечеря. Поч. 1910-х. Дерево, левкас, темпера, позолота. НМЛ, Львів; 2 — Джотто ді Бондоне. Таємна Вечеря. Цикл «Життя Христа». Бл. 1320—1325 рр. Дерево, темпера, позолота. Стара пінакотека, Мюнхен.



2.7. Михайло Бойчук. 1 — Дівчина. Поч. 1910-х. Папір, темпера, акварель. ФМ ЛГМ, Львів; 2 — Джотто ді Бондоне. Фрагмент фрески «Різдво». 1303—1305. Капела дельї Скровеньї, Падуя.



2.8. 1 — Михайло Бойчук. Портрети жінок. Начерки. Поч. 1910-х. Папір, олівець, акварель. ФМ ЛГМ, Львів; 2 — Джотто ді Бондоне. Фрагмент вітваря «Мадонна Онїсанті». 1306. Дерево, темпера. Галерея Уффіці, Флоренція.



2.9. Михайло Бойчук. 1 — Двоє під деревом. Поч. 1910-х. Дерево, темпера, позолота. ФМ ЛГМ, Львів; 2 — Чімабуе. Маєста́. 1280—1290. Дерево, темпера. Галерея Уффіці, Флоренція.



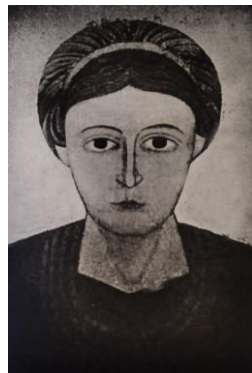
2.10. Михайло Бойчук. Біля буфету. 1926—1927. Репродукція з книги: Сліпко-Москальців К. Михайло Бойчук. Харків: Рух, 1930.



2.11. Михайло Бойчук. 1 — Дівчина з квіткою. 1921. Фреска в квартирі на вул. Татарській, 3 у Києві. Фоторепродукція; 2 — Дівчина з косою і квітами. Поч. 1920-х. Картон, темпера (?). Фоторепродукція.



3.1. Іван Падалка. Українка. 1919. Папір, темпера. З колекції І. Диченка.



3.2. Микола Касперович. Портрет дружини. 1920. Фреска (?). Фоторепродукція.



3.3. Сергій Колос. Подруги. Поч. 1920-х. Папір, акварель, олівець. Власність родини художника.



3.4. Марія Юнак. Казка. 1921. Папір, акварель. НХМУ, Київ.



3.5. 1 — Євген Холостенко. Голова жінки. 1924. Фреска. КХІ; 2 — Дуччо ді Буонінсеня. Св. Ансан. Фрагмент вітваря «Маєста». 1308—1311. Дерево, темпера. Сієнський собор.



3.6. 1 — Антоніна Іванова. Жіночий портрет. Кін. 1920-х. Картон, темпера. Приватна колекція; 2 — Антоніо і П'єро дель Поллайоло. Портрет дівчини. 1465. Дерево, олія. 52,5 x 36,5 см. Картинна галерея, Державні музеї Берліна



3.7. 1 — Антоніна Іванова. Автопортрет. 1929. Полотно, олія. ЛГМ. Львів; 2 — Джованні Белліні. Портрет молодого чоловіка. 1480—1490. Дерево, олія. 32 x 26 см. Картинна галерея, Державні музеї Берліна; 3 — П'єтро Перуджино. «Автопортрет». 1496—1500. Фреска. Палацо деї Пріорі, Перуджа.



3.8. Охрім Кравченко. Дівчина з голубом. 1968—1969. Фреска. Колекція автора.



3.9. 1 — Тимко Бочук. Біля яблуні. 1919-1920. Картон темпера. НХМУ, Київ;
2 — Джотто ді Бондоне. «Алегорія Милосердя». 1303—1305. Фреска. Капела дельї Скровенї, Падуя.



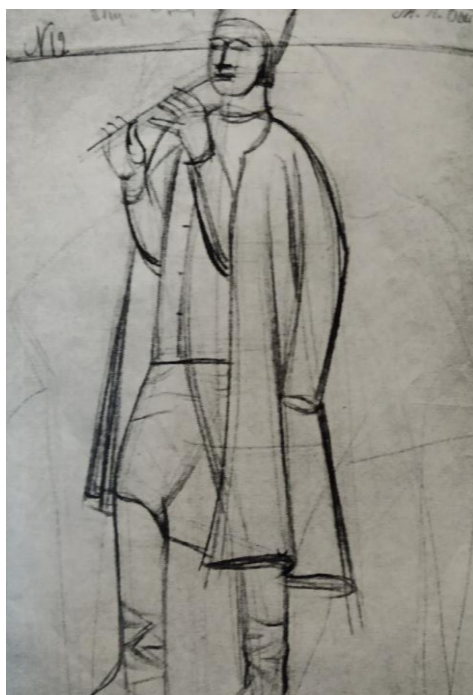
3.10. Микола Рокицький. 1 — Біля яблуні. 1929. Полотно олія. Фоторепродукція; 2 — Біля яблуні. Композиційний малюнок. 1929. Папір, вугілля (?). Фоторепродукція.



3.11. Антоніна Іванова ва. Збирання яблук в саду. 1920. Картон, темпера. Приватна колекція.



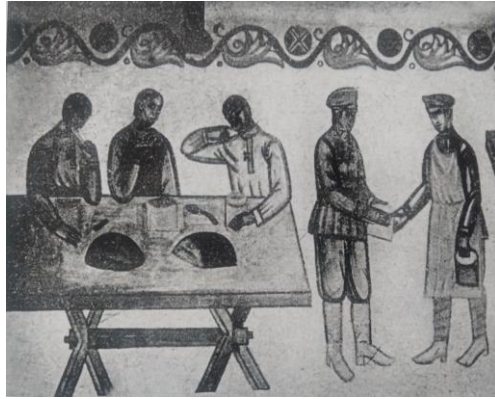
3.12. 1 — Марія Холодна. Під яблуною. Поч. 1920-х. Дикт, олія, темпера. Приватна колекція; 2 — Сандро Боттічеллі. Прімавера (Весна). 1477—1482. Дерево, темпера. Галерея Уффіці, Флоренція.



3.13. Михайло Бойчук. Пастушок. 1920-ті. Папір, олівець. НХМУ, Київ.



3.14. 1 — Тимко Бойчук. На пасовиську. 1917. Фоторепродукція; 2 — Джотто ді Бондоне. Святий Франциск віддає свій плащ. Бл. 1290-х. Фрагмент фрески Верхньої церкви Сан Франческо в Ассізі.



3.15. Майстерня Михайла Бойчука. Різання хліба. Розпис Луцьких казарм у Києві. 1919. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932.



3.16. Тимко Бойчук. Вечір. Розпис Луцьких казарм у Києві. 1919. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932.



3.17. Таїсія Цимлова. Братання. Розпис Луцьких казарм у Києві. 1919. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932.



3.18. 1 — Майстерня Михайла Бойчука. Робітники й селяни, об'єднавшись у Пролетарській Революції, знищують гідру контрреволюції. Розпис Луцьких казарм у Києві. 1919. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932; 2 — Джотто ді Бондоне. Поцілунок Іуди. 1303—1305. Фреска. Капела дельї Скровенї, Падуя.



3.19. Іван Падалка. 1 — 3 поля. Розпис Луцьких казарм у Києві. 1919. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932; 2 — Джотто ді Бондоне. Втеча в Єгипет. 1303—1305. Фреска. Капела дельї Скровенї, Падуя.



3.20. Таїсія Цимлова. Робітники і селяни. Фрагмент оформлення Київського оперного театру до з'їзду волвиконкомів. 1919. Фотографія. Архів А. Іванової. ЛГМ, Львів.



3.21. Іван Падалка, Сергій Колос. Коваль. Фрагмент оформлення Київського оперного театру до з'їзду волвиконкомів. 1919. Фотографія. Архів А. Іванової. ЛГМ, Львів.



3.22. Іван Падалка. Панно з оформлення Київського оперного театру до з'їзду волвиконкомів. 1919. Репродукція з статті: Врона И. Стенные росписи на Украине 1919—1920 гг. *Искусство*. 1969. №10. С. 35-39.



3.23.



3.24.

3.23. Василь Седляр. Бойчука. Робітник. Фреска в КХІ. 1924. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932.

3.24. Кирил Гвоздик. Дитина п'є. Фреска в КХІ. 1924. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932.



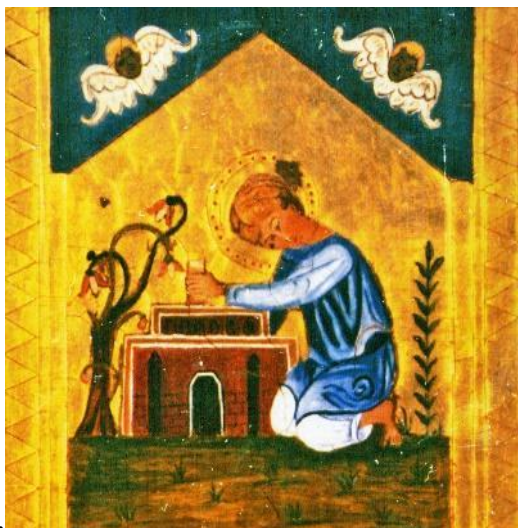
3.25. Кирил Гвоздик. Революція на селі. Розподіл панської землі. Фреска в Селянському санаторії, Одеса. 1928. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932.



3.26. Еммануїл Шехтман. 1 — Жахи імперіалістичної війни; 2 — Пани на селі в минулому і їх життя. Фрески в Селянському санаторії, Одеса. 1928. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932.



3.27. Антоніна Іванова. Селянська родина. Фрагмент фрески в Селянському санаторії, Одеса. 1928. Репродукція з книги: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ: Мистецтво, 1932.



4.1. 1 — Микола Касперович. Зодчий всевіту. 1910. Картон, темпера, змішана техніка. Український Католицький Університет, Філадельфія, США; 2 — Дуччо ді Буонінсеня. Маєста́. 1308—1311. Темпера, золото по дереву. Сієнський собор.



4.2. 1 — Микола Касперович. Ангел. 1910-ті. Папір олівець. ЛГМ, Львів; 2 — Дуччо ді Буонінсеня. Маєста́. Фрагмент вітваря. 1308—1311. Темпера, золото по дереву. Сієнський собор.



4.3. Микола Касперович. Голова дівчинки. 1920-ті. Фанера, темпера. НХМУ, Київ.



4.4. Гелена Шрамм. Ілюстрації до поеми «Пан Тадеуш» Адама Міцкевича. 1935. Малюнок на склі.



4.5. Гелена Шрамм. Зустріч з воїнами. 1926. Картон, темпера. Національний Музей, Варшава.



4.6. Софія Бодуен де Куртене. Рибний ринок. 1920-ті. Картон, темпера. Національний Музей, Варшава.



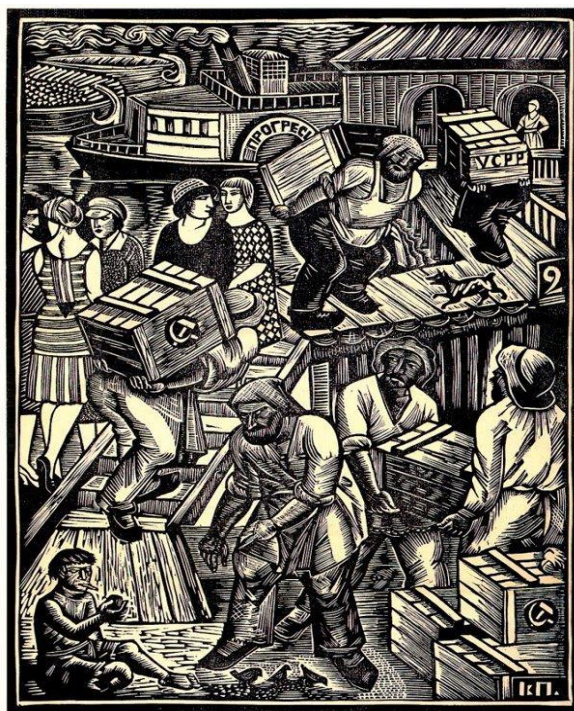
4.7. Софія Бодуен де Куртене. Біля колодязя. 1920-ті. Картон, темпера. Національний Музей, Варшава.



4.8. Софія Налепинська-Бойчук. Пряха. 1927. Папір, дереворит. НХМУ, Київ



4.9. 1 — Софія Налепинська-Бойчук. Катерина. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка «Катерина». 1907. Папір, дереворит. НХМУ, Київ; 2 — Джотто ді Бондоне. Втеча в Єгипет. 1303—1305. Фреска. Капела дельї Скровенї, Падуя.



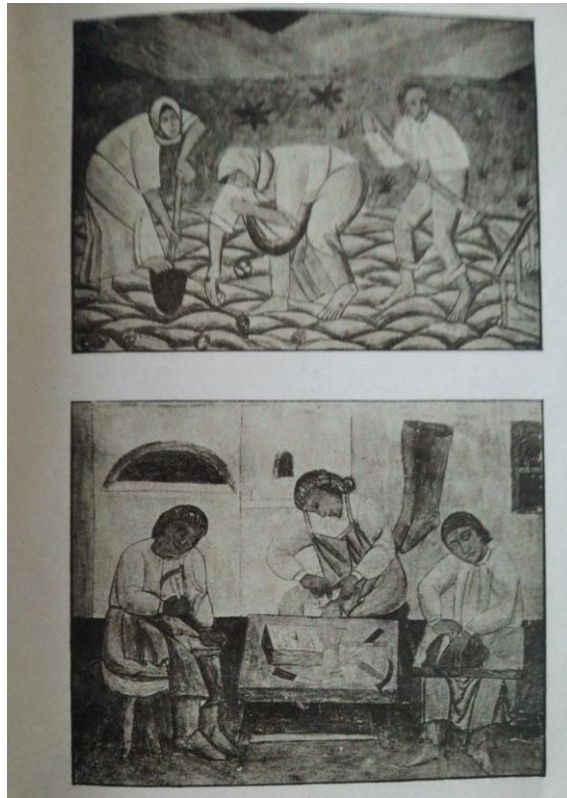
4.10. Іван Падалка. Вантажники. На Дніпрі. 1926. Папір, лінорит. ХХМ, Харків.



4.11. Тимко Бойчук. Чистять рибу. 1916. Папір, туш, олівець. Приватна колекція.



4.12. Тимко Бойчук. Дві жінки з насінням. 1916. Картон, темпера. НХМУ, Київ.



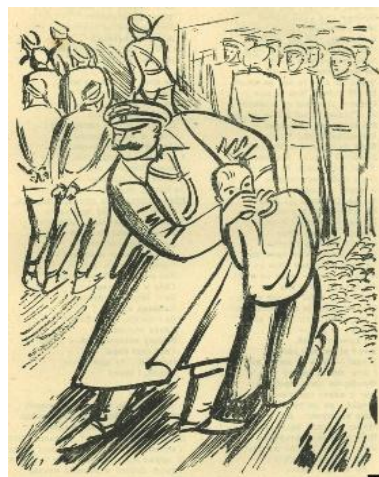
4.13. Тимко Бойчук. Образки робочого життя. Репродукції з книги: Антонович Д. Тимко Бойчук. 1896—1922. Прага: Видавництво української молоді, 1929.



4.14. Тимко Бойчук, Марія Трубецька. Товарообмін між містом і селом. Фрагмент оформлення Київського оперного театру до з'їзду волвиконкомів. 1919. Фотографія. Архів А. Іванової. ЛГМ, Львів.



4.15. Тимко Бойчук. Ілюстрації до оповідання Л. Яновської «Опука». Збірник «Барвінок». Київ, 1919. Друкарський відбиток.



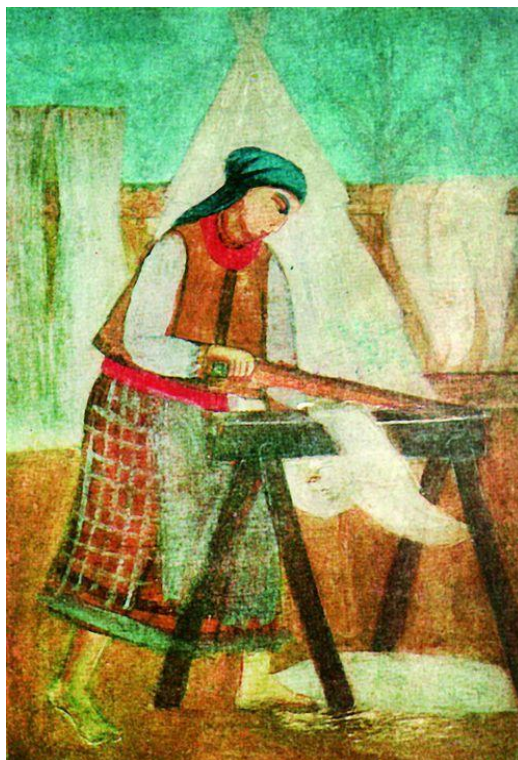
4.16. Василь Седляр. Ілюстрації до «Кобзаря» Т. Шевченка. 1928—1930. Папір, туш, темпера.



4.17. Василь Седляр. У школі лікнепу. 1929. Папір, темпера. НХМУ, Київ.



4.18. Василь Седляр. Портрет Оксани Павленко. 1926—1927. Полотно, темпера. НХМУ, Київ.



4.19. Оксана Павленко. Жінка тіпає коноплі. Ескіз до фрески. 1920. Папір, темпера.



4.20. Оксана Павленко. 1 — Невдача; 2 — Селянка з дівчинкою. Обидва 1926. Папір, туш, темпера. НХМУ, Київ. Оксана Павленко. Невдача Селянка з дівчинкою. 1926. Папір, туш, темпера. НХМУ, Київ.



4.21. Оксана Павленко. 1 — Делегатки. 1925. Папір, гуаш, туш. ЦДАМЛМУ, Київ; 2 — Портрет Антоніни Іванової. 1929. Папір, акварель. Третьяковська галерея, Москва.



4.22. Оксана Павленко. Ліплять пиріжки. 1918. Папір, темпера. Приватна колекція.



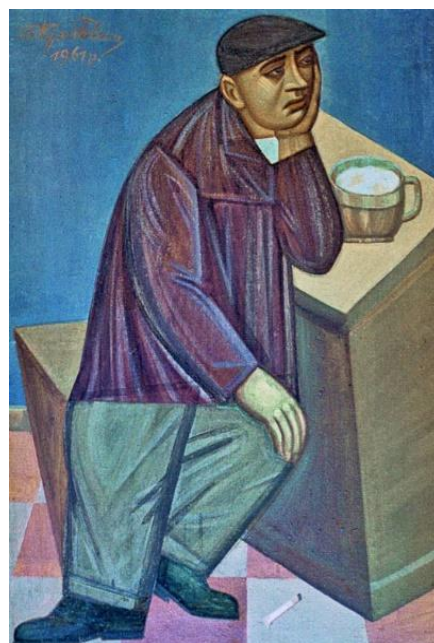
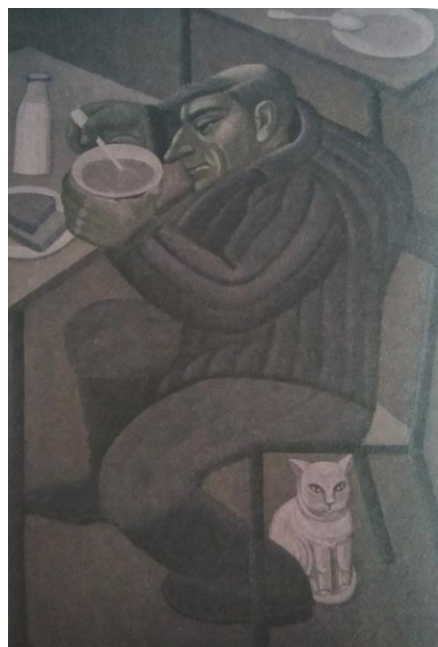
4.23. Оксана Павленко. 1 — Дівчина-фізкультурниця, Ескіз фрески Фізкультура і спорт у СРСР у Харківському червонозаводському театрі, 1932—1934. НХМУ, Київ; 2 — Ескіз фрески Фізкультура і спорт у СРСР у Харківському червонозаводському театрі, 1932—1934, Запорізький обласний музей.



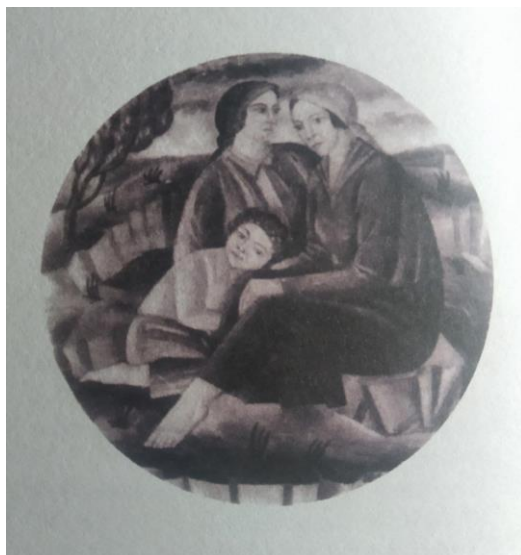
4.24. Оксана Павленко. Жіночі збори. 1932. Полотно, темпера. НХМУ, Київ.



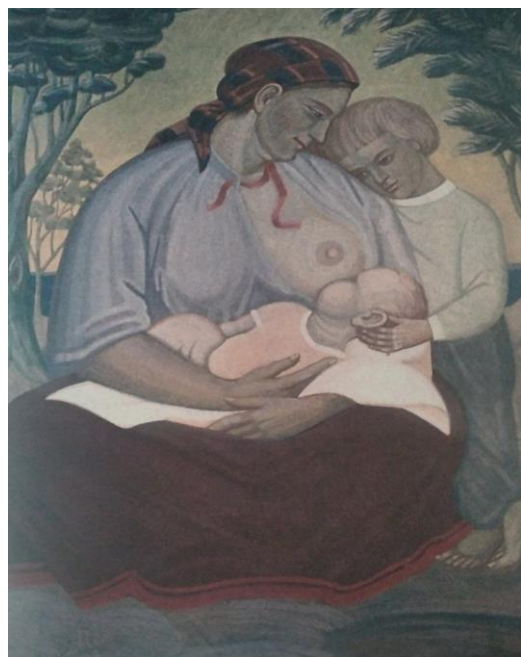
4.25. Оксана Павленко. Хай живе 8 Березня! 1932. Полотно, темпера. НХМУ, Київ.



4.26. Охрім Кравченко. 1 — Горбун в їдальні. 1973; 2 — За пивом. 1961. Полотно темпера. Приватна колекція.



4.27. Охрім Кравченко. На дозвіллі. 1932. Дошка, олія. Приватна колекція.



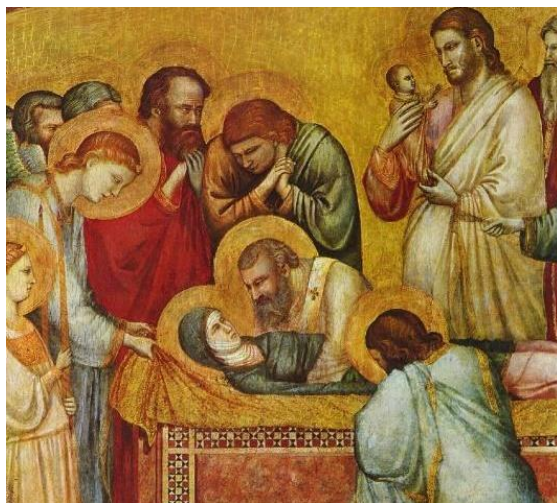
4.28. Охрім Кравченко. Материнство. 1959. Полотно темпера. Приватна колекція.



4.29. Охрім Кравченко. Голод на Україні. Скорбота. 1972. Полотно темпера. Приватна колекція; 2 — Дуччо ді Буонінсенья. Мадонна Ручеллаї. 1285. Галерея Уффіці, Флоренція.



4.30. Віра Бура-Мацапура. Провізор, що готує ліки. 1924. Дереворит. НХМУ, Київ.



4.31. 1 — Віра Бура-Мацапура. Біля хворої. 1924. Папір, графітний олівель. НХМУ, Київ. 2 — Джотто ді Бондоне. Успіння Мадонни. 1315. Дерево, темпера. Картинна галерея, Державні музеї Берліна.



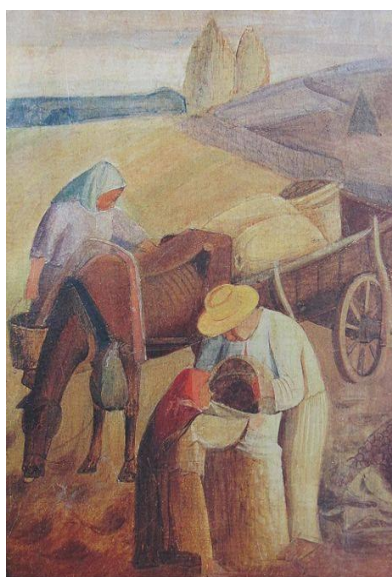
4.32. Віра Бура-Мацапура. У керамічній майстерні. 1924. Папір, олівель. НХМУ, Київ.



4.33. Онуфрій Бізюков. Тирса. 1929. Фоторепродукція.



4.34. Онуфрій Бізюков. 1 — Пилярі в лісі. 1930. Полотно, олія; 2 — Плотарі. 1932-1933. Полотно, темпера. НХМУ, Київ.



4.35. Кирил Гвоздик. Селяни на полі. 1929. Картон, темпера. НХМУ, Київ.



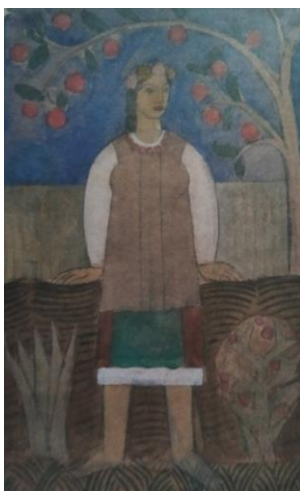
4.36. Антоніна Іванова. Праля. 1920. Полотно, темпера. НХМУ, Київ.



4.37. Марія Юнак. Дівчина в хустці. 1921. Папір, гуаш. НХМУ, Київ.



4.38. Марія Юнак. Українки. Ескіз до фрески. 1921. Папір, акварель. НХМУ, Київ



4.39. Сергій Колос. Дівчина біля яблуні. 1928. Папір, акварель. Приватна колекція.



4.40. Сергій Колос. Юнак. 1918—1920. Папір, акварель, графіт. Приватна колекція.



4.41. Микола Рокицький. 1 — Прокатчики. 1929. Полотно, олія. НХМУ, Київ;
2 — Шахтарі. 1931—1932. Фоторепродукція.