

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА  
І АРХІТЕКТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

УДК 75.03(=161.2):061.2:7]АРМУ](09)(043.3)

**Сидоренко Андрій Вікторович**

**ФОРМУВАННЯ АРМУ В КИЇВСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ІНСТИТУТІ  
ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ЖИВОПИС УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ**

17.00.05 — образотворче мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ А. В. Сидоренко

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

Федорук Олександр Касьянович

КИЇВ — 2021

## АНОТАЦІЯ

**Сидоренко А. В. Формування АРМУ в Київському художньому інституті та її вплив на живопис українського модернізму. —** Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 — образотворче мистецтво. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, Україна, 2021.

У дисертації досліджено спільноту Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ) в Київському художньому інституті (КХІ), етапи її формування та історичне значення, якого вона набула в еволюції живопису українського модернізму другої половини 1920-х років.

АРМУ — одне з найбільших всеукраїнських об'єднань України, в заснуванні якого брали безпосередню участь ректор та викладачі КХІ. Починаючи із моменту заснування у 1925 році АРМУ стала найпотужнішим мистецьким об'єднанням українського модернізму. Програмні засади АРМУ ґрунтувалися на синтетичному поєднанні концепції виробничого мистецтва з актуальними на той час модерністськими пошуками нової образності. У другій половині 1920-х років членами АРМУ в КХІ були: О. Богомазов, М. Бойчук, П. Голуб'ятников, Б. Кратко, В. Меллер, В. Пальмов, В. Татлін, Є. Сагайдачний та ін. Серед них на еволюцію живопису українського модернізму значний вплив справила творча та педагогічна діяльність М. Бойчука, О. Богомазова, П. Голуб'ятникова та В. Пальмова.

Аналіз історичних умов, які призвели до створення АРМУ, виявив, що вони почали складатися ще з часів Української Центральної Ради (УЦР), яка 1917 року заснувала Українську академію мистецтв (УАМ). Першим ректором та професором УАМ став Федір Кричевський, разом із ним майстерні у новому виші очолили М. Бойчук, О. Мурашко, В. Кричевський, М. Бурачек, Г. Нарбут, М. Жук, А. Маневич. Надалі діяльність УАМ спричинила збільшення прошарку творчої інтелігенції, яка підтримувала процес відродження українського

мистецтва, а також сприяла активнішому залученню митців-модерністів у художнє життя України. Проте війни часів Української революції поставили УАМ під загрозу існування та загострили протистояння митців різних течій та напрямів всередині закладу. На відміну від УЦР, політика більшовиків в Україні була окупаційною. Культурне життя УСРР опинилося під жорстким ідеологічним контролем та цензурою радянської влади, що негативно вплинуло і на навчальний процес в УАМ, адже значна частина української інтелігенції емігрувала, а ті митці, які залишилися, стали залежними від офіційного працевлаштування та мусили пристосовуватися до нових політико-економічних умов. Після вбивства О. Мурашка та смерті Г. Нарбути [226, с. 20-21], які своєю адміністративною діяльністю врятували УАМ у найскрутніші часи, з першого складу професорів у Києві викладали М. Бойчук, брати Кричевські та М. Бурачек, у 1920-му році до них приєднався Л. Крамаренко.

У перші роки радянської влади в період формування структури НКО та культурної політики УСРР вкрай важливою для орієнтації митців у нових умовах була культурно-просвітницька організація Пролеткульт, ідеологічною платформою якої пізніше скористалися більшість літературно-мистецьких об'єднань України, зокрема й АРМУ.

Виявлено, що збереження розвитку модернізму за радянської влади та процес створення мистецьких об'єднань різних спрямувань у 1920-х роках великою мірою були зумовлені діяльністю наркома освіти РСФРР А. Луначарського. Він безпосередньо долучився як до становлення Пролеткульту, так і до реформ мистецької освіти, що визначили характер культурного життя 1920-х років. З його ініціативи до Відділу образотворчого мистецтва НКО РСФРР було запрошено провідних модерністів: О. Бріка, К. Малевича, В. Маяковського, О. Родченка, В. Татліна, Д. Штеренберга, які розробили концепцію виробничого мистецтва та відповідну до неї реформу художніх закладів всіх рівнів для підготовки багатопрофільних фахівців, в широкому спектрі професій — від дизайну до інженерного конструювання. Ця реформа, що була покликана зблизити мистецтво та виробництво, сприяла

залученню митців-новаторів до навчальних закладів, які не лише знали на техніці живопису, а й мали досвід роботи в інших видах мистецтва та експериментальних техніках. В Україні у комісії, відділи та дорадчі органи НКО УСРР теж увійшло чимало модерністів, зокрема О. Богомазов, М. Бойчук, А. Петрицький.

У Києві виконання освітньої реформи художніх закладів призвело до реорганізації УАМ у КПМ 1922 року, а потім у КХІ 1924 року. Унаслідок цього викладацький склад збільшився за рахунок митців модерністського руху, значна частина яких у 1925 році стали засновниками та членами АРМУ.

Головою Центрального бюро АРМУ став ректор І. Врона, першими членами — митці та викладачі КХІ, зокрема О. Богомазов, М. Бойчук, П. Голуб'ятников, Б. Кратко, В. Меллер, В. Пальмов, В. Татлін, А. Таран, Є. Сагайдачний. До них приєдналися й інші модерністи: І. Бабій, М. Бурачек, М. Глущенко, В. Єрмілов, О. Хвостенко-Хвостов. Також увійшли до АРМУ викладачі та студенти Межигірського художньо-керамічного технікуму (МХКТ): О. Павленко, В. Седляр, П. Іванченко; та Харківського художнього технікуму (ХХТ): І. Падалка, О. Довгаль, М. Котляревська, М. Фрадкін та ін. Активній діяльності АРМУ сприяла, по-перше, допомога ректора І. Врони — успішного організатора, який мав зв'язки з колишніми колегами в НКО УСРР, а також той факт, що станом на 1925 рік в Україні не було офіційно зареєстрованих всеукраїнських мистецьких об'єднань. На початковому етапі діяльність АРМУ переважно спиралася на матеріальні ресурси КХІ.

Ідеологи АРМУ висловлювали підтримку концепції виробничого мистецтва, наполягали на рівності всіх видів мистецтва та виступали за творчі пошуки в руслі модернізму, критикуючи «героїчний реалізм» російського мистецького об'єднання АХРР. Така спрямованість АРМУ відбилася і на складі об'єднання, до якого увійшли не тільки митці найпоширеніших видів образотворчого мистецтва, але й дизайнери, фотографи, архітектори та народні майстри. Крім Києва, об'єднання за короткий час відкрило свої філії у Харкові, Одесі, Дніпропетровську та інших містах. Проте одночасно зі збільшенням

складу відбувався і відтік його членів. Так, невдовзі після заснування з АРМУ вийшли В. Татлін та Є. Сагайдачний. У 1927 році В. Пальмов, П. Голуб'ятников, А. Таран, покинувши АРМУ, заснували з іншими митцями Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ). Далі під тиском сталінської політики згорання НЕПу, українізації та інакомислення в СРСР з АРМУ виходить решта митців заради заснування невеликих об'єднань.

1932 року було ліквідовано всі мистецькі об'єднання СРСР, які згодом заступила Спілка радянських художників України. Членство у Спілці дорівнювало офіційному дозволу на право працювати художником. Процедура вступу до неї було використано радянською владою, щоб змусити модерністів зректися своїх творчих принципів на користь примусово нав'язуваного методу соціалістичного реалізму. Якщо в літературі показовим було цькування М. Хвильового, то в образотворчому мистецтві взялися за розгром бойчукістів. У 1930-ті роки знищено десятки тисяч представників української інтелігенції, які в 1920-ті активно підтримували українізацію.

Виявлено, що серед членів АРМУ, які викладали в КХІ значний вплив на живопис українського модернізму мали творчі принципи О. Богомазова, М. Бойчука, П. Голуб'ятникова та В. Пальмова. Спільною рисою в діяльності цих митців було прагнення перейти до створення образів, в яких домінує художня уява, а не копіювання з натури, якого вимагав соціалістичний реалізм.

Одним із засадничих принципів творчої та викладацької діяльності М. Бойчука став композиційний аналіз творів різних епох та культур, в яких вдало поєднано лаконізм засобів і художню переконливість. Творчі принципи М. Бойчука вплинули на програмні принципи АРМУ, зокрема визначили її спрямованість на підтримку концепції виробничого мистецтва.

Виявлено, що учні та однодумці М. Бойчука не тільки впроваджували його мистецькі принципи, а й розвивали власну творчу індивідуальність, що проявилось передусім у застосуванні ними окремих художніх засобів модерністських течій, які не відкидали фігуративізм. Загалом у творчості бойчукістів набули поширення побутовий жанр та портрет. Найскладніші

багатофігурні твори розробляли К. Гвоздик, Г. Довженко, О. Мизін, І. Падалка, М. Рокицький, В. Седляр, М. Шехтман. Розвиток портретного жанру простежується у живописі М. Юнак, К. Єлеви, А. Іванової, С. Колоса.

Розкрито, що саме діяльність П. Голуб'ятникова допомогла наблизити навчальні програми фортеху КХІ з кольору до аналогічних програм у таких закладах, як ВХУТЕМАС та Баухаус. Прикметно, що окремі принципи, зокрема нахил горизонту та сферична перспектива, яких дотримувався П. Голуб'ятников після навчання у К. Петрова-Водкіна, застосували в окремих творах й інші члени АРМУ, наприклад, І. Падалка, В. Пальмов та К. Єлева.

Як художник і теоретик О. Богомазов винайшов власну теорію візуального сприйняття, в якій описані принципи узгодження кольорів і форм на картинній площині, а також обґрунтував значення модерністських новацій у історії мистецтва. О. Богомазов залишався членом АРМУ та брав участь у її виставках навіть у кінці 1920-х років коли об'єднання під тиском влади переживало найскладніші часи. Вперше виявлено, що серед студентів, яким викладав О. Богомазов, були: П. Панченко, А. Гольдрей, П. Кодьєв та С. Шишко. Також із сучасних досліджень останніх п'ятнадцяти років відомо, що в О. Богомазова навчалися В. Овчинніков, П. Сабодиш, М. Янчук та О. Мордань. Окрім того, творчість О. Богомазова мала вплив на окремі твори С. Єржиківського, Б. Крюкова та М. Юнак.

В. Пальмов став одним із найбільш провокативних митців АРМУ, а потім і ОСМУ, взявши від футуризму прагнення дати «ляпаса суспільному смаку». Як професор КХІ, В. Пальмов спонукав студентів позбуватися пасивного сприйняття дійсності. У В. Пальмова навчалися: Л. Гриценко, В. Громов, В. Лимаренко, О. Мордань, В. Овчинніков, П. Сабодиш. Також вперше виявлено вплив В. Пальмова на виконання окремих творів молодших художників: Є. Горбач, О. Проскурякової, Б. Сандомирської.

З'ясовано, що АРМУ — це найбільше всеукраїнське об'єднання митців модерністського руху, яке спричинило активізацію виставкової діяльності та появу нових тенденцій в живописі українського модернізму другої половини

1920-х років. На ці тенденції мали значний вплив творчі принципи М. Бойчука, О. Богомазова, П. Голуб'ятникова та В. Пальмова. Розкрито, що діяльність І. Врони як ректора АРМУ затримала згортання модернізму і призупинила експансію російського АХРР в Україні. Навчальні програми членів АРМУ в КХІ, досі становлять значний інтерес як для історії НАОМА, так і для практичного їх застосування з урахуванням сучасних потреб та вимог художньої освіти. Діяльність АРМУ в історичному контексті радянської доби є особливо змістовним прикладом для сучасних досліджень з оновлення мистецтва та культури України в ХХ–ХХІ століттях.

Джерельною базою дослідження стали архівні матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України (ЦДАМЛМ України), Музею НАОМА, Національного Художнього музею України (НХМУ), Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України (ЦДАВОВУ України), Державного архіву харківської області (ДАХО), Галузевого державного архіву Служби безпеки України (ГДА СБУ). У процесі роботи над дисертацією було вивчено наукові праці вітчизняних та зарубіжних вчених та періодичні видання 1910-х — 1920-х років, в яких розглянуто представників українського авангарду, а також історичні обставини формування модернізму в Україні першої третини ХХ століття.

За безпосередньої участі здобувача введено до наукового обігу значну кількість нових архівних матеріалів, творів образотворчого мистецтва, уточнено їхнє авторство, датування та назви, що сприятиме подальшому об'єктивному висвітленню українського мистецтва заявленого періоду. Автором віднайдено та проаналізовано рідкісні радянські та зарубіжні видання та публікації з 1917 по 2000 роки. Зокрема, вперше введено до наукового обігу окремі рідкісні періодичні видання, що висвітлювали діяльність УАМ, КХІ та АРМУ в момент їхнього заснування та становлення. На основі дослідження особових фондів ЦДАМЛМ України встановлено зв'язок окремих історичних постатей із життям КХІ та АРМУ, зокрема віднайдено раніше невідомі імена студентів, яким викладали професори КХІ. Зібрано разом факти про членів

АРМУ, а також уточнено, хто з них постраждав від терору та репресій радянської влади. Проведено аналіз імовірного авторства неатрибутованих творів з колекції Музею НАОМА. Вперше проаналізовано твори студентів та викладачів КХІ серед членів АРМУ, які раніше не були опубліковані та досліджені, в окремих випадках уточнено назви, рік та місце їхнього виконання. Також у дисертації використано раніше не опубліковані в наукових джерелах цитати з газет, журналів, книжок, епістолярних джерел 1910-х — 1920-х років.

Матеріали цієї дисертації можуть бути використані при створенні виставок, конференцій, узагальнювальних фахових видань, підручників, посібників, навчальних програм та в майбутніх наукових розвідках у сфері мистецтвознавства, культурології, творчої практики митців, а також при підготовці лекційних курсів у навчальних закладах мистецького профілю, діяльності виставкових і музейних установ.

**Ключові слова:** Асоціація революційного мистецтва України, АРМУ, Київський художній інститут, КХІ, О. Богомазов, М. Бойчук, П. Голуб'ятников, В. Пальмов, бойчукізм, український модернізм, живопис, український авангард.

## ABSTRACT

**Sydorenko A. Formation of the ARMU at the Kyiv Art Institute and its influence on painting of Ukrainian modernism. — Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.**

A dissertation for the degree of Candidate (Ph. D.) in Art Studies, in specialty 17.00.05 — Fine Arts. National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, Ukraine, 2021.

The dissertation examines the community of the Association of Revolutionary Art of Ukraine (ARMU) at the Kyiv Art Institute (KKhI), the stages of its formation and the historical significance it acquired in the evolution of Ukrainian modernist painting of the second half of the 1920s.



ARMU became one of the largest all-Ukraine associations, in the establishment of which the rector and teachers of the Kyiv Art Institute directly participated. Since its founding in 1925, the ARMU became the most powerful artistic association of Ukrainian modernism. ARMU's programmatic principles were based on a synthetic combination of the concept of industrial art with the modernist experiments with new imagery. The members of the ARMU in the Kyiv Art Institute were: O. Bogomazov, M. Boychuk, P. Golubyatnikov, B. Kratko, V. Meller, V. Palmov, V. Tatlin, Ye. Sagaidachny, and others. Among them, creative and pedagogical activities of M. Boychuk, O. Bogomazov, P. Golubyatnikov, and V. Palmov eventually significantly influenced the evolution of Ukrainian modernist painting.

Analysis of historical conditions that led to the creation of the ARMU revealed that it began to form since the period when the Ukrainian Central Rada (UCR) was in power, which in 1917 founded the Ukrainian Academy of Arts (UAM). Fedir Krychevsky became a professor and rector of UAM, along with him, the newly created workshops in the new university were headed by M. Boychuk, O. Murashko, V. Krychevsky, M. Burachek, G. Narbut, M. Zhuk, A. Manevych. Subsequently, the emergence of UAM led to an increase in number of creative intelligentsia that supported the revival of Ukrainian art and strengthened ties with European culture. In addition, UAM contributed to a more active involvement of modernist artists in the artistic life of Ukraine. However, the wars of the Ukrainian Revolution endangered the existence of UAM and exacerbated the opposition of artists of different movements and groups within the institution. Unlike the UCR, the Bolshevik policy in Ukraine was of occupational nature. The cultural life of the USSR went under strict ideological control and was heavily censored by the Soviet authorities that negatively affected the educational process in the UAM. Thus, as the large part of the Ukrainian intelligentsia emigrated, the remaining artists became dependent of the official employment and had to adapt to the new policies and economic conditions. After the murder of O. Murashko and the death of G. Narbut, who had saved UAM in the most difficult times with their administrative activities, M. Boychuk, the

Krychevsky brothers and M. Burachek remained in the UAM of the initial teaching staff, they were joined by L. Kramarenko in 1920.

In the first years of Soviet power, during the formation of the structure of the People's Commissariat for Education (Narkompros), the Proletcult was of great importance in cultural life. The ideological platform of this cultural and educational organization was later used by most literary and artistic associations of Ukraine, including the ARMU.

It was explored that the preservation of the modernism development under the Soviet rule and the process of creating artistic associations of various trends in the 1920s was largely defined by the activities of the People's Commissar of Education of the RSFSR A. Lunacharsky. It was on his initiative that the leading modernists were invited to the Department of Fine Arts of the Narkompros: N. Altman, V. Baranov-Rosine, O. Brik, V. Mayakovsky, M. Punin, and D. Sternberg. With their participation, the concept of industrial art was developed and the corresponding reform of art institutions of all levels was initiated with an aim to train universal specialists who will establish themselves in a wide range of professions from design to engineering. This reform, designed to bring art and production together, helped to attract innovative artists to educational institutions, including V. Kandinsky, K. Malevich, O. Rodchenko, V. Tatlin, who not were knowledgeable of painting, but also worked in other arts and experimental techniques. In Ukraine, the commissions, departments and advisory bodies of People's Commissariat for Education of the Ukrainian SSR also included many modernists, i.e. O. Bogomazov, M. Boychuk, and A. Petrytsky.

In Kyiv, the implementation of the educational reform of art institutions led to the reorganization of the UAM in the Kyiv Institute of Plastic Arts (KIPM) in 1922, and later on in the Kyiv Art Institute (KKhI) in 1924. As a result, the number of teaching staff increased, as the modernist artists joined the institution, many of whom in 1925 became the founders and members of ARMU.

Rector I. Vrona became the head of the Central Bureau of the ARMU, the first members were the artists and teachers of the Kyiv Art Institute, in particular

O. Bogomazov, M. Boychuk, P. Golubyatnikov, B. Kratko, V. Meller, V. Palmov, V. Tatlin, A. Taran, and E. Sagaidachny. They were joined by other modernists: I. Babiy, M. Burachek, M. Glushchenko, V. Yermilov, O. Khvostenko-Khvostov. The ARMU also included teachers and students of the Mezhyhirya Art and Ceramic Technical School (MHKT): O. Pavlenko, V. Sedlyar, P. Ivanchenko; and of the Kharkiv Art College (KHT): I. Padalka, O. Dovgal, M. Kotlyarevska, M. Fradkin, and others.

ARMU leaders expressed support for the concept of industrial art and advocated for a synthesis of the most progressive achievements of modernism. This orientation of the ARMU was reflected in the members of the association, which included not only the artists of the most common types of fine arts, but also the designers, photographers, architects, and folk artists. In addition to Kyiv, the association soon opened branches in Kharkiv, Odesa, Katerynoslav (Dnipropetrovsk), and in other cities. However, simultaneously with the increase in membership, there was an outflow. Shortly after the founding, V. Tatlin and Ye. Sagaidachny left the ARMU. In 1927, V. Palmov, P. Golubyatnikov, A. Taran, upon leaving the ARMU, founded the Association of Contemporary Artists of Ukraine (OSMU) together with the other artists. Then, under the pressure of Stalin's policy of ending the NEP (New Economic Policy), Ukrainization, and dissent in the USSR, the rest of the artists left the ARMU to form several small associations.

In 1932, all artistic associations of the USSR were liquidated, and later on were replaced by the Union of Soviet Artists of Ukraine. The procedure of joining it became the only way to obtain permission for official employment as an artist; it was used to humiliate modernist artists, to force them to renounce their creative principles in favor of the coercive method of socialist realism. If in literature the persecution of M. Khvylovy was indicative, in fine arts the authorities chose the Boychukists as a scapegoat. In 1933, at the plenum of the Organizing Bureau of the Union of Soviet Artists and Sculptors of the USSR, high-ranking government officials — V. Zatonsky, People's Commissar for Education of the USSR, and A. Khvyliya, a member of the CP(B)U Central Committee — accused M. Boychuk of straying from

the realistic school of painting. In the 1930s, tens of thousands of members of the Ukrainian intelligentsia who had actively supported Ukrainization in the 1920s were executed.

It was explored in the study that students and peers of M. Boychuk not only shared his artistic principles, but also further developed them in their individual ways. In general, the domestic genre and the portrait were the most common in the works of the Boychukists. The most complex multi-figure works among them were developed by K. Hvozdyk, G. Dovzhenko, O. Myzin, I. Padalka, M. Rokytzky, V. Sedlyar, and M. Shekhtman. The development of the portrait genre may be traced in the paintings of M. Boychuk, M. Yunak, K. Eleva, A. Ivanova, and S. Kolos.

P. Golubyatnikov's activity in the Kyiv Art Institute drew the programs of the *fortech* (acronym for "formal and technical disciplines") at the Kyiv Art Institute closer to the similar programs in such institutions as VKHUTEMAS and Bauhaus, especially in regard to color. It is noteworthy that some principles, in particular the spherical perspective and the slope of horizon line, adopted by P. Golubyatnikov while he was the K. Petrov-Vodkin's student, were used by the other members of the ARMU, such as I. Padalka, V. Palmov and K. Eleva, in their creative experiments.

As an artist and theorist, O. Bogomazov tended to a theoretical explanation of artistic innovations and global trends in general, so when creating curricula, he was closer to P. Golubyatnikov and M. Boychuk, whose principles were more clear and logical, than to spontaneous, unpredictable V. Palmov. For the first time it was established that among the students of O. Bogomazov were P. Panchenko, A. Goldrey, and P. Kodiev. It is also known from modern research of the last fifteen years that V. Ovchinnikov, P. Sabodysh, M. Yanchuk, and O. Mordan were the students of O. Bogomazov. In addition, Bogomazov's work influenced some pieces by S. Yerzhikivsky, B. Kryukov, and M. Yunak.

V. Palmov became one of the most provocative artists of the ARMU, and then the OSMU, adopting from futurism its desire to "slap public taste". As a professor of the Kyiv Art Institute V. Palmov encouraged students to discard the passive perception of reality. V. Palmov students were: L. Gritsenko, V. Gromov,

V. Limarenko, O. Mordan, V. Ovchinnikov, P. Sabodish. Also, for the first time the influence of V. Palmov on some works of junior artists (E. Gorbach, O. Proskuryakova, B. Sandomirska) was revealed.

It was evidenced that the ARMU was the largest all-Ukraine association of artists within the modernist movement. ARMU initiated intensification of exhibition activities and emergence of a new trend in Ukrainian modernist painting of the second half of the 1920s that was significantly influenced by the creative principles of M. Boychuk, O. Bogomazov, P. Golubyatnikov and V. Palmov. It was revealed that I. Vrona's activity as the rector of the ARMU delayed the collapse of modernism and stopped the expansion of the Russian AHRR in Ukraine. The teaching programs developed by the ARMU members for the *fortekh* are still of great interest, both for the history of NAOMA, which restores and continues the traditions laid down in UAM, and for practical application, taking into account modern needs and requirements of art education. The activity of the ARMU in the historical context of the Soviet era is especially valuable for modern research on the evolution of the understanding the dialectic of traditions and innovations in the fine arts of Ukraine in the twentieth and twenty-first centuries.

The source base of the study was the archival materials of the Central State Archive Museum of Literature and Arts of Ukraine (CSAMLA of Ukraine), NAOMA Museum, National Art Museum of Ukraine (NAMU), Central State Archive of Higher Authorities and Management of Ukraine (CSAHAM of Ukraine), State Archives of Kharkiv region (SAKhR), Sectoral State Archive of the Security Service of Ukraine (SSA SSU). In the work on literary sources special attention is paid to scientific works by Ukrainian and foreign scientists that focused on representatives of the Ukrainian avant-garde, as well as on the historical circumstances of modernism formation in Ukraine in the first three decades of the twentieth century.

With the direct participation of the applicant, a significant number of new archival materials, works of fine art were introduced into scientific circulation, their authorship was attributed, dating and names specified that will contribute to the objective coverage of Ukrainian art of the specified period. The author revealed and

analyzed several rare Soviet and foreign publications from 1917 to 2000. In particular, some unaccounted periodicals relating to the coverage of UAM, Kyiv Art Institute, and ARMU at the time of their establishment and formation were introduced into scientific circulation. The ties of some historical figures with the Kyiv Art Institute and ARMU were established, in particular, previously unknown names of students of the Kyiv Art Institute, who were the members of the ARMU and who eventually fell victim to terror and repression by the Soviet authorities. An analysis of the probable authorship of non-attributed works from the NAOMA collection was performed. For the first time, the works of students and teachers of the Kyiv Art Institute among the members of the ARMU that were not previously published and researched, were analyzed. In some cases the names, years, and places of their performance were specified. The dissertation also uses previously unpublished citations from newspapers, magazines, books, and epistolary sources from the 1910s and 1920s.

The materials of this dissertation may be used for creation of exhibitions, conferences, general professional publications, textbooks, manuals, curricula and future research in the field of art history, culturology, creative practices of artists, as well as in the preparation of lecture courses in art schools, exhibition and museum institutions.

**Keywords:** Association of Revolutionary Art of Ukraine, ARMU, Kyiv Art Institute, КНІ, О. Bogomazov, М. Boychuk, Р. Golubyatnikov, V. Palmov, Boychukism, Ukrainian modernism, painting, Ukrainian avant-garde.

## **СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**

### **Статті у наукових фахових виданнях України**

1. Сидоренко А. В. Монументальні розписи «бойчукістів» у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури // Вісник Харківської

державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / ХДАДМ. Харків, 2009. Вип. 13. С. 148–160.

2. Сидоренко А. В. Творчі та педагогічні методики художників-викладачів КХІ 1920-х — початку 1930-х років П. Голуб'ятникова, М. Бойчука та Ф. Кричевського (На прикладі творів з музейної колекції НАОМА) // Українська академія мистецтва : дослід. та наук.-метод. праці / НАОМА. Київ, 2013. Вип. 21. С. 12–25.

3. Сидоренко А. В. Аналіз літературних джерел, присвячених творчій і педагогічній діяльності Михайла Бойчука // Актуальні проблеми мистецької спадщини і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії : зб. наук. пр. / ІПСМ НАМУ. Київ, 2012. Вип. 4 (14–15). С. 131–136.

4. Сидоренко А. В. Повернення із забуття : Життєвий шлях мистецтвознавця Костянтина Сліпко-Москальціва (1901–1938) // Актуальні проблеми мистецької спадщини і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії : зб. наук. пр. / ІПСМ НАМУ. Київ, 2013. Вип. 5 (16). С. 258–263.

5. Сидоренко А. «Праця Пильщиків» Олександра Богомазова // Сучасне мистецтво : зб. наук. праць / ІПСМ НАМУ. Київ, 2017. Вип. 13. С. 179–193.

### **Стаття в іноземному науковому виданні**

6. Сидоренко А. Українська академія мистецтв у трансформації художніх об'єднань (кінець 1910-х — 1930-ті роки) // *Najnowsza słowiańska literatura i kultura popularna* / Uniwersytet Zielonogórski. Zielona Góra, 2019. S. 221–235. (SKER)

### **Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації**

7. Сидоренко А. Твори художників-бойчуків в музейній збірці НАОМА // Художні практики початку ХХІ століття : новації, тенденції, перспективи :

матеріали всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 24 листопада 2017 р.) / КДІДПМД ім. М. Бойчука. Київ, 2017. С. 400–403.

8. Сидоренко А. Григорій Синиця: від бойчукізму до шістдесятництва // Мистецтво шістдесятників. Традиції і новаторство : зб. тез доповідей всеукраїнської наук.-практ. конф. (Київ, 30 листопада 2017 р.) / Музей шістдесятництва. Київ, 2017. С. 35.

9. Сидоренко А. Київський період творчості Віктора Пальмова // Мистецтво України першої половини ХХ ст. у світовому контексті : зб. тез доповідей міжнародної наук. конф. (Київ, 11 квітня 2018 р.) / НАОМА. Київ, 2018. С. 73–74.

10. Сидоренко А. Актуальні проблеми українського дизайну та їх зв'язок із культурно-історичним контекстом ХХ-го — поч. ХХІ ст. // Актуальні проблеми сучасного дизайну : зб. матеріалів Міжнародної наук.-практ. конф. у 2 т. (Київ, 20 квітня 2018 р.) / КНУТД. Київ, 2018. Т. 1. С. 112–115.

11. Сидоренко А. Художнє об'єднання АРМУ, виробниче мистецтво та проблематика синтезу мистецтв // Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах : зб. тез доповідей міжнародної наук. конф. (Київ, 23 грудня 2020 р.) / НАМУ. Київ, 2020. С. 48–50.

### **Статті, що додатково висвітлюють результати дослідження**

12. Сидоренко А. В. Київський період творчості Віктора Пальмова (1925–1929 рр.) // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія / ІПСМ НАМУ. 2015. Вип. 11. С. 198–216.



## ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	19
ВСТУП.....	21
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА І МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1 Український модернізм в образотворчому мистецтві (1917–1932) в літературних джерелах .....	28
1.2. Перший державний заклад вищої художньої освіти в Україні (1917–1930): історіографічний аналіз .....	35
1.3 Стан дослідженості Асоціації революційного мистецтва України та її значення в еволюції живопису українського модернізму другої половини 1920-х — початку 1930-х років.....	42
1.3.1. Статті в періодичних виданнях і наукові праці про Михайла Бойчука та його послідовників.....	47
1.3.2. Висвітлення біографії Олександра Богомазова у друкованих виданнях.....	56
1.3.3. Київський період Павла Голуб'ятникова та його висвітлення в історії мистецтва .....	60
1.3.4. Літературні джерела про життя та творчість Віктора Пальмова .....	63
1.4. Джерельна база та методологія дослідження.....	67
Висновки до першого розділу.....	70
РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНІ ОБСТАВИНИ ФОРМУВАННЯ В КИЇВСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ІНСТИТУТІ СПІЛЬНОТИ АСОЦІАЦІЇ РЕВОЛЮЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ	
2.1. Історичні реалії формування викладацького складу першого державного закладу вищої художньої освіти в Україні (1917–1930).....	73
2.2. Обставини виникнення осередків модерністів в Україні від Лютневої революції до згорання НЕПу.....	84

2.3.	Боротьба із формалізмом. Репресії радянської влади проти членів АРМУ та викладачів КХІ.....	102
	Висновки до другого розділу.....	111
РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦЬКІ ПРИНЦИПИ ПРОВІДНИХ ДІЯЧІВ АРМУ В КХІ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА ЖИВОПИС УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1920-Х — ПОЧАТКУ 1930-Х РОКІВ		
3.1.	Історія заснування та мистецькі принципи АРМУ.....	115
3.2.	Джерела неовізантизму Михайла Бойчука.....	124
3.3.	Розвиток монументальної образності в живописі бойчукістів.....	137
3.4.	Розробка теорії візуального сприйняття та її застосування в картинах Олександра Богомазова.....	151
3.5.	Експерименти із перспективою, кольором і технікою живопису Павла Голуб'ятникова.....	169
3.6.	Експресія та імпровізація в кольорописі Віктора Пальмова.....	175
	Висновки до третього розділу.....	185
	ВИСНОВКИ.....	188
	СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ.....	195
	ДОДАТОК А.....	
	Список ілюстрацій.....	230
	Ілюстрації.....	250
	ДОДАТОК Б.....	
	Список опублікованих праць за темою дисертації.....	402

## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

- АРМУ — Асоціація революційного мистецтва України
- АХРР — Асоціація художників революційної Росії
- АХЧУ — Асоціація художників Червоної України
- ВИШ — вища школа
- ВКП(б) — Всесоюзна Комуністична Партія (більшовиків)
- ВУЦВК — Всеукраїнський центральний виконавчий комітет
- ВХУТЕМАС — (рос. *Высшие художественно-технические мастерские*)  
Вищі художньо-технічні майстерні
- ВХУТЕІН — (рос. *Высший художественно-технический институт*)  
Вищий художньо-технічний інститут
- ГДА СБУ — Галузевий державний архів Служби безпеки України
- ДАХО — Державний архів Харківської області
- ДМУОМ — Державний музей українського образотворчого мистецтва
- КІПМ — Київський інститут пластичних мистецтв
- КІПМК — Київський інститут пролетарської мистецької культури
- КП(б)У — Комуністична Партія (більшовиків) України
- КХІ — Київський художній інститут
- ЛЕФ — Лівий фронт мистецтв
- ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького — Львівська національна галерея мистецтв ім.  
Б. Г. Возницького
- МХКТ — Межигірський художньо-керамічний технікум
- НАОМА — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
- Наркомат освіти (НКО) — Народний комісаріат освіти
- НХМУ — Національний художній музей України, Київ
- НЕП — нова економічна політика
- НКВС — Народний комісаріат внутрішніх справ
- НКО УСРР — Народний комісаріат освіти Української Соціалістичної  
Радянської Республіки

НМЛ ім. А. Шептицького — Національний музей у Львові ім. А. Шептицького

НТМОМ — Нижньотагільський музей образотворчих мистецтв

ОПОМ — Одеський політехнікум образотворчих мистецтв

ОММУ — Об'єднання молодих митців України

ОСМУ — Об'єднання сучасних митців України

Пролеткульт — Пролетарська культурно-освітня організація

РКП(б) — Російська комуністична партія (більшовиків)

РСФРР — Російська Соціалістична Федеративна Радянська Республіка

СГХМ — (рос. *Свободные государственные художественные мастерские*) Вільні державні художні майстерні

СРСР — Союз Радянських Соціалістичних Республік

УАМ — Українська академія мистецтв

УЦР — Українська Центральна Рада

УСРР — Українська Соціалістична Радянська Республіка

Фортех — курс формально-технічних дисциплін КХІ

ХХТ — Харківський художній технікум

ЦБ — Центральне бюро

ЦДАВОВУ України — Центральний державний архів вищих органів влади та управління України

ЦДАМЛМ України — Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України

ЦК — Центральний Комітет

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Історія української культури сповнена фундаментальних зрушень: від консерватизму до оновлення, від занепаду до підйому. Історичний матеріал для аналізу цих зрушень досить розлогий; водночас у контексті актуальної в Україні проблематики традицій та новацій неможливо оминати драматичні коливання, якими було насичене ХХ століття.

Саме у ХХ столітті Україна пройшла складний шлях до здобуття незалежності. Не кожен народ, зазнавши таких втрат, як українці, зміг би зберегти свою культуру та відновитися. Але попри війни, репресії та Голодомор Україна як держава — відбулася, тож сьогодні перед сучасними науковцями постало завдання реконструювати її історію без ідеологічних кліше та фальсифікацій, які їй насаджували ворожі до неї політичні еліти.

Найбільше історичних фальсифікацій у ХХ сторіччі щодо Україні здійснила радянська влада, адже її пропагандистська машина займалася виправданням навмисного нищення української культури. Наслідком цих злочинів стали мільйони згублених життів та «Розстріляне відродження» — знищена плеяда митців, які створили незабутнє, новаторське мистецтво України. Під гаслом боротьби з буржуазним націоналізмом ідеологічна цензура понад півстоліття перешкоджала доступу до архівів для об'єктивного дослідження українського авангарду та модернізму вітчизняними та зарубіжними науковцями.

Певні зрушення відбулися після засудження культу особи Й. Сталіна у 1956 році, але цього було недостатньо, щоб повністю повернути об'єктивне ставлення до невинних жертв радянських репресій, відновити біографічні факти про мистецький авангард та історію модернізму в Україні. Найбільш об'єктивне їхнє висвітлення розпочалося тільки після розпаду СРСР.

На сучасному етапі розвитку України науковцями зроблено великий обсяг роботи: реалізовано регіональні та міжнародні виставкові проекти, конференції, організовано обговорення та видано дослідницькі праці, присвячені українському модернізму першої третини ХХ століття. Значним досягненням

можна назвати проведення таких виставок як «Перехрестя: Український модернізм 1910–1930» [371], «Спецфонд, 1937–1939» [350], «Олександр Богомазов: творча лабораторія» [263] в НХМУ; «Іван Падалка» в НАОМА (Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури); «Бойчукізм. Проект великого стилю» [58] в НКММК «Мистецький арсенал»; «Авангард. У пошуках четвертого виміру» в ЦСМ «М17», які супроводжувалися конференціями, друком каталогів, збірників наукових праць.

Сьогодні можна констатувати, що проведені заходи та дослідження засвідчили значний інтерес наукової та творчої спільноти до історії українського модернізму та актуальність таких проектів у майбутньому, адже вони дають поштовх для глибокого переосмислення значення українського мистецтва в межах світових культурних рухів.

Водночас, дослідження з окресленої проблематики відбуваються нерівномірно, зокрема, подальшої уваги науковців потребує діяльність найбільшого мистецького об'єднання українського модернізму — Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ).

Особливість АРМУ полягає в тому, що це перше мистецьке об'єднання модерністів 1920-х рр., яке чітко декларувало свою належність до українського мистецтва не тільки у назві, а й у програмних текстах її провідних діячів. Найбільші філії АРМУ були в Києві, Харкові, Одесі та Дніпропетровську. Серед членів АРМУ — О. Богомазов, М. Бойчук, П. Голуб'ятников, В. Єрмілов, В. Меллер, В. Пальмов, В. Татлін та багато інших митців.

Стрімкий успіх АРМУ в багатьох аспектах визначила участь у його заснуванні ректора та викладачів Київського художнього інституту (КХІ). Однак саме історичний зв'язок АРМУ із КХІ, який вплинув на характер мистецьких пошуків у живописі українського модернізму другої половини 1920-х — початку 1930-х рр. сьогодні недостатньо досліджений та висвітлений, а тому потребує окремого комплексного опрацювання на ґрунті сучасних наукових праць, матеріалів з архівних фондів Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА), Національного художнього

музею України (НХМУ) та Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛІМ України), що й зумовило актуальність і вибір теми дослідження.

Тематичні межі цієї дисертації охоплюють формування спільноти АРМУ в КХІ та її вплив на живопис українського модернізму другої пол. 1920-х — поч. 1930-х рр., що дає змогу не лише розглянути історію АРМУ, а й дослідити творчість її окремих митців, серед яких О. Богомазов, М. Бойчук, П. Голуб'ятников та В. Пальмов.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, темами.** Дисертаційне дослідження узгоджено з науковою темою Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України «Спадщина українського мистецтва у контексті культури ХХ століття» (реєстр. № 0115U006910).

**Метою роботи** є дослідження історії формування спільноти АРМУ в КХІ та її значення в розвитку живопису українського модернізму другої половини 1920-х — початку 1930-х рр.

Для досягнення основної мети необхідно розв'язати такі **завдання**:

- проаналізувати літературні та архівні джерела за заявленою проблематикою, визначити ступінь її вивченості;
- висвітлити історію першого державного закладу вищої художньої освіти в Україні (1917–1930);
- простежити культурно-політичні трансформації (1917–1932): від Лютневої революції до ліквідації всіх літературно-мистецьких об'єднань в СРСР;
- охарактеризувати історичні обставини формування АРМУ за участю ректора, викладачів та студентів КХІ;
- виявити роль АРМУ в історичних процесах 1920-х — початку 1930-х рр., визначити її провідних митців;
- проаналізувати творчі та педагогічні засади провідних митців АРМУ, які викладали в КХІ та найбільше вплинули на живопис українського модернізму;

– сформулювати науково обґрунтовану оцінку історичного значення АРМУ для розуміння діалектики традицій та інновацій в образотворчому мистецтві минулого та сучасності.

**Об’єкт дослідження** — історичний зв’язок АРМУ з КХІ та його значення в розвитку українського мистецтва.

**Предмет дослідження** — формування спільноти АРМУ в КХІ та її вплив на живопис українського модернізму.

**Хронологічні межі дослідження** окреслені періодом від створення першого закладу вищої художньої освіти в Україні у 1917 році до ліквідації всіх літературно-мистецьких об’єднань в СРСР 1932 року. При аналізі культурно-історичних обставин, висвітленні біографій окремих історичних постатей, зокрема О. Богомазова, М. Бойчука, П. Голуб’ятникова, В. Пальмова та літератури про них, залучено окремі факти у часовому інтервалі від ХІХ до ХХІ століття.

**Територіальні межі дослідження** окреслюються переважно Києвом та в разі висвітлення історичних обставин, біографій додатково охоплюють великі міста України й культурні центри Європи та близького зарубіжжя, зокрема, Краків, Москву, Мюнхен, Одесу, Париж, Петроград, Харків тощо.

**Методи дослідження.** *Історико-генетичний і хронологічний* методи дали змогу простежити культурно-політичні трансформації 1917–1932 рр. та охарактеризувати зв’язок заснування АРМУ із КХІ. У процесі вивчення сучасних наукових праць, архівних фондів НАОМА, НХМУ та ЦДАМЛМ України за допомогою *біографічного методу, дедукції та класифікації* серед викладачів КХІ було виявлено членів АРМУ, які найбільше вплинули на живопис молодших поколінь митців. У дослідженні оригіналів та репродукцій мистецьких творів було застосовано *мистецтвознавчий аналіз, іконологічний, іконографічний* методи, в уточненні атрибуції ефективним виявився *компаративний аналіз*.

**Наукова новизна одержаних результатів** полягає в тому, що **вперше:**

– комплексно проаналізовано історичний зв’язок АРМУ з КХІ;



- під час написання дисертації проаналізовано та опубліковано начерки О. Богомазова до картин на тему праці пилярів із ЦДАМЛІМ України;
- досліджено та опубліковано фотографії окремих творів 1920-х — початку 1930-х рр. з архівних фондів НАОМА, що були створені під впливом мистецьких принципів викладачів КХІ — членів АРМУ, зокрема О. Богомазова, М. Бойчука, П. Голуб'ятникова та В. Пальмова;
- проаналізовано й опубліковано вибрані нотатки О. Богомазова з ЦДАМЛІМ України;
- виявлено, що серед студентів, яким викладав О. Богомазов в КХІ, були П. Панченко, А. Гольдрей, П. Кодьєв, І. Міщенко та С. Шишко;
- наведено вислови з літературних джерел 1910-х — 1920-х рр. про УАМ, КХІ, АРМУ та їхніх діячів, що донині переважно знаходилися поза увагою дослідників.

**Уточнено:**

- атрибуцію окремих творів 1920-х — початку 1930-х рр. із фондів НАОМА;
- вплив творчих принципів О. Богомазова, М. Бойчука, П. Голуб'ятникова та В. Пальмова на живопис інших митців українського модернізму;
- дату розстрілу мистецтвознавця К. Сліпка-Москальціва, який видав першу монографію, присвячену М. Бойчуку.

**Набуло подальшого розвитку:**

- вивчення фондів НАОМА, НХМУ та ЦДАМЛІМ України, а також архівних матеріалів ЦДАВОВУ України та ГДА СБУ для реконструкції значення АРМУ в історії українського мистецтва.

**Практичне значення** здобутих результатів полягає у можливості долучити їх для подальшого вивчення і теоретичного осмислення діалектики традицій та новацій, еволюції вищої художньої освіти, формування мистецьких об'єднань та біографій провідних митців в історії українського мистецтва. Матеріали цієї дисертації можуть бути використані при створенні узагальнювальних видань, посібників, навчальних програм, діяльності

виставкових і музейних установ та в майбутніх наукових розвідках у сфері мистецтвознавства та культурології. Опрацьований матеріал може стати основою монографічного видання або альбому.

**Особистий внесок дисертанта** полягає у введенні в науковий обіг нових архівних матеріалів та творів образотворчого мистецтва, які розкривають значення творчої та викладацької діяльності членів АРМУ в КХІ у розвитку українського модернізму другої половини 1920-х років. Систематизовано існуючі та виявлено нові відомості щодо зв'язку окремих історичних постатей із КХІ та АРМУ. Вперше досліджено та уточнено атрибуцію раніше не опублікованих творів викладачів та студентів КХІ, які зберігаються в Музеї НАОМА та ЦДАМЛІМ України. Усі викладені у роботі матеріали та висновки є результатом одноосібного дослідження.

**Апробація результатів.** Основні положення і висновки дисертації висвітлено у доповідях на 4 всеукраїнських та 5 міжнародних конференціях, серед яких: Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецька освіта України: історія, сьогодення, поступ» (Київ, КДІДПМД імені Михайла Бойчука, 27–28 листопада 2008 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Художні практики початку ХХІ століття: новації, тенденції, перспективи» (Київ, КДІДПМД імені Михайла Бойчука, 24 листопада 2017 р.); Міжнародна наукова конференція «П'яті читання пам'яті академіка Платона Білецького (1922–1998)» (Київ, НАОМА, 25 листопада 2017 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Мистецтво шістдесятників. Традиції і новаторство» (Київ, Музей шістдесятництва, 30 листопада 2017 р.); Міжнародна наукова конференція «Мистецтво України першої половини ХХ ст. у світовому контексті» (Київ, НАОМА, 11 квітня 2018 р.); Міжнародний науковий симпозіум «Україна–Польща: діалог культур | Ukraina-Polska: dialog kultur» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 19–21 квітня 2018 р.); Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми сучасного дизайну» (Київ, КНУТД, 20 квітня 2018 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Культура. Мистецтво. Освіта. Актуальний полілог» (Київ, ІПСМ

НАМУ, 1 листопада 2020 р.); Міжнародна наукова конференція «Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах» (Київ, НАМУ, 23 грудня 2020 р.).

**Публікації.** Основні результати дисертації оприлюднено у 12 публікаціях, 5 з яких належать до наукових фахових видань, перелік яких затверджено МОН України; 1 публікація в іноземному науковому виданні; 1 — у науковому мистецтвознавчому виданні та 5 — у збірках матеріалів наукових конференцій.

**Структура дисертації** обумовлена її метою і завданнями та складається зі вступу, трьох розділів і висновків. Обсяг основного тексту складає 194 сторінки. Список використаних джерел містить 415 позицій. Дисертація доповнена додатками, що включають ілюстрації (152 іл.) та список публікацій здобувача. Загальний обсяг роботи — 403 сторінки.

# РОЗДІЛ 1

## ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА І МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Український модернізм в образотворчому мистецтві (1917–1932) в літературних джерелах

Першими передреволюційними періодичними виданнями, в яких висвітлювали проблеми діалектики традицій та новацій, виходу з академізму та пошуків самобутньої художньої форми, були такі журнали, як: «Музы», «Лукоморье», «В мире искусств», «Искусство и печатное дело», «Сяйво», «Дзвін», «Українська хата» та газета «Рада». Серед критиків, які писали про образотворче мистецтво: М. Біляшівський, Ф. Ернст, Г. Павлуцький, М. Сріблянський, Є. Кузьмін, М. Кульбін, Н. Фореггер, К. Широцький та інші [197].

Із приходом більшовицької влади в Україну незалежна критика та неузгоджена із владою видавнича та виставкова діяльність стають фактично неможливими [197, с. 87]. Радянська влада заохочувала творчість тільки в темах, пов'язаних із комуністичною пропагандою та життям робітничого класу. До українських пролеткультівських видань належать: «Пролетарська культура», «Творчество труда», «Пролетарское творчество», «Зори грядущего». Авангардисти видавали журнали: «Пути творчества», «Флямінго», «Музагет», «Аспанфут» [288, с. 106-114].

Однією з перших спроб проаналізувати становлення українського модернізму в образотворчому мистецтві є стаття художника М. Бурачека «Мистецтво у Києві: Думки і факти», опублікована 1919 року в журналі «Музагет» [67]. У статті згадано, зокрема, колег автора: Г. Нарбута, М. Бойчука, В. Кричевського, М. Жука, О. Екстер та О. Богомазова.

Огляди виставкової діяльності та проблем образотворчого мистецтва 1920-х років містять публікації у журналах «Критика», «Всесвіт», «Шляхи

мистецтва», «Гарт», «Молодняк», «Нова генерація», «Нове мистецтво», «Червоний шлях», «Радянське мистецтво», «Життя й революція», альманаху «Авангард» [264, с. 526; 293] та ін. Серед найактивніших мистецьких критиків: І. Врона [95], Є. Холостенко, Ю. Михайлов, К. Сліпко-Москальців [334; 335], В. Хмурий [382], П. Горбенко [117], Ф. Ернст [197, с. 122].

На сторінках газет та журналів було висвітлено теоретичні засади окремих митців, зокрема у статтях і виступах самих представників модернізму: М. Бойчука, Д. Бурлюка, К. Малевича, В. Пальмова, А. Петрицького та ін. [57; 69; 70; 283; 290]. Так, статті К. Малевича, опубліковані в журналі «Нова генерація» за 1928–1930 роки, містили аналіз творчості вітчизняних та світових авангардних митців (О. Архипенка, Д. Балла, Ф. Леже, П. Пікасо, П. Сезанна, В. Татліна та ін.) [229; 230; 231].

Заснування, виставкову діяльність та конкуренцію мистецьких об'єднань АРМУ, АХЧУ (Асоціація художників Червоної України), ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України) та ОММУ (Об'єднання молодих митців України), окрім журналів, висвітлюють також газети «Пролетарська правда» [138], «Киевский пролетарий» [11], «Вісти ВУЦВК» [114]. Важливу інформацію містять каталоги всеукраїнських виставок, які організовував НКО (Народний комісаріат освіти): «10 років Жовтня» [4], «II Всеукраїнська виставка» [1].

Огляд розколів всередині мистецьких об'єднань разом із загальним аналізом подій 1917–1930 років наведено у брошурі А. Комашко «За пролетарську гегемонію в образотворчому мистецтві» (1931) [182].

Програмними текстами боротьби із формалізмом стали видання «Формалізм в живописі» О. Бескіна (1933) [29] та збірник «Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві» [295]. Ці посібники закріпили термін «формалізм» як офіційну назву будь-яких мистецьких шукань від символізму до модерністських течій.

У цей період про українське модерністське мистецтво найбільш змістовно писали автори для українських газет за межами СРСР, серед яких: «Діло» [122], «Голос» [227], «Наші дні» [119], «Львівські вісті» [99].

У першому довідковому виданні — «Большая Советская энциклопедия» (БСЭ) (1926–1947) [61] термін «футуризм» визначено як загальну назву всіх модерністських течій мистецтва, зокрема кубізму, що, на думку авторів, є вираженням «...опозиційно налаштованої дрібнобуржуазної інтелігенції доби імперіалізму» [61, с. 358]. У другому виданні БСЭ (1949–1960) до згаданих вище характеристик автори додають, що футуризм перешкоджав розвитку соціалістичної художньої культури і тому підлягав суворому осуду радянською критикою [60, с. 361].

Боротьба радянської влади проти формалістів тривала і після Другої світової війни. Про це свідчить «Постанова Політбюро ЦК ВКП(б) про оперу “Велика дружба”» (1948), надрукована в газеті «Правда» [77], яка стала прецедентом для формування культурної політики СРСР.

Повною мірою наслідки періоду «хрущовської відлиги» [198, с. 181] в мистецтвознавстві проявилися переважно у 1960-ті. Одними з перших у цьому руслі стали статті «Книжкова графіка на Україні» (1962) [221] Б. Лобановського та «Нове знайомство з Богомазовим» (1966) Д. Горбачова [109]. Поява цих публікацій стала можливою завдяки сміливості їхніх авторів, адже вони наражалися на ризик як поновлення репресій, так і потенційних проблем із працевлаштуванням в СРСР.

Істотний прогрес у висвітленні історії мистецтва 1917–1941 років та реабілітації репресованих митців відбувся з виходом 1967 року п'ятого тому «Історії українського мистецтва» (1966–1970) [150], в якому розміщено статті мистецтвознавців В. Афанасьєва, Ю. Белічка, І. Врони. Особливістю видання є багатий візуальний матеріал: 290 ілюстрацій, зокрема і творів В. Єрмілова, О. Богомазова, В. Пальмова, А. Петрицького, М. Бойчука, раніше заборонених як формалістичні. Символічною є й участь у роботі над виданням колишнього ректора КХІ І. Врони, репресованого в 1930-ті роки.

Також український модернізм радянських часів висвітлюють видання «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» (1967) В. Афанасьєва [22], «Школа фрескового живопису на Україні

в перше десятиліття радянської влади» (1973) В. Лебедевої [216], статті Д. Горбачова, зокрема «Обкладинки і титули української книги 20–30-х років» (1974) [101].

На тлі загального пом'якшення культурної політики СРСР з'являються альбоми, монографічні та мемуарні видання: «Микола Глущенко» Л. Первомайського [287], «Анатоль Петрицький» (1971) [102] Д. Горбачова, «Дневники, воспоминания, статьи» (1974) К. Редька [299].

У 1959 році за кордоном вийшла книжка «Розстріляне відродження: антологія 1917–1933: поезія — проза — драма — есей» Ю. Лавріненка [206], присвячена закатованим літераторам тієї трагічної доби. Пізніше назва книги стала терміном, який тепер вживають щодо всіх жертв трагічної розправи над українською інтелігенцією міжвоєнного періоду.

Серед іноземних статей про український модернізм міжвоєнного часу слід зазначити праці: О. Грищенка [123], С. Гординського [120], В. Ладижинського [214], М. Мудрак [411; 412].

У зарубіжних дослідженнях українського модернізму великий вплив мали результати колоквиуму «La Renaissance nationale et culturelle en Ukraine de 1917 aux années 1930», який проходив 1982 року в Парижі, за підсумками якого 1986 року було видано однойменний збірник статей [401].

Загалом, у цей період конкретні факти фальсифікації історії українського мистецтва та відповідальності радянської влади за цілеспрямоване знищення українського народу наводять тільки у зарубіжних виданнях. Також західні джерела першими вводять терміни «український авангард» та «український модернізм» у світовий науковий обіг. Особливу роль у цьому процесі відіграв український мистецтвознавець Д. Горбачов, який ще з 1960-х років мав велике коло зв'язків як із сім'ями модерністів, так і з зарубіжними науковцями та колекціонерами, серед яких — А. Наков, В. Маркаде, Д. Боулт [59; 112; 406].

У 1980-ті роки модерністське мистецтво перших 15 років радянської влади досліджували: Н. Асеева [17; 18], Ю. Белічко [27], Б. Лобановський [224],

В. Маркаде [232], В. Павлова [272]. Одним із найбільш відомих та змістовних видань 1980-х років став альбом «Авангард, остановленный на бегу» [5].

Після набуття Україною незалежності дослідники нарешті змогли повною мірою демістифікувати та чіткіше типологізувати термін «російський авангард», показати, що з'явившись вже після ліквідації авангардного руху в СРСР, він має не більше і не менше причин для існування, ніж термін «український авангард». Надто — в радянський період, коли Україна та Росія були окремими республіками у складі СРСР. З'являється інтерес науковців до біографічних деталей, які пов'язують відомих авангардистів із традиціями, територіями, та ментальністю українського народу. Перші кроки у збиранні та оприлюдненні таких фактів було зроблено ще в 1970-ті роки. У незалежній Україні Д. Горбачов, окрім серії статей та участі в організації виставок у Загребі, Тулузі та Мюнхені [405], у 1996 році видає альбом «Український авангард 1910–1930-х років» [112], матеріали якого красномовно свідчать про зв'язок багатьох модерністів із Україною.

Важливі факти про український модернізм першої третини ХХ століття в образотворчому мистецтві в 1990-ті роки містять праці В. Маркаде [233], Л. Соколюк [343], О. Лагутенко [207], О. Кашуби-Вольвач [158], О. Флакера [381], Н. Канішиної [155].

Літературні джерела 1990-х років є першими кроками у переосмисленні української історії мистецтва без радянських кліше та цензури. Також вони виявили зв'язки авангардистів із Україною, оприлюднили трагічні факти репресій, раніше приховувані від суспільства. Означується тенденція до розгляду модернізму в контексті поновлення європейських зв'язків української культури.

Починаючи з 2000-х інтерес до українського модернізму помітно зростає. Одним із перших змістовних видань слід назвати каталог канадської виставки «Феномен українського авангарду 1910–1935» (2001) за кураторства М. Шкандрія [380], яке містить статті С. Рабічевої, М. Мудрак [251], Д. Горбачова та Л. Ковальської. У виданні наведено чимало репродукцій творів,



проаналізовано факти заснування та розсекречення спецфонду НХМУ, проблему сприйняття трагічних сторінок українського авангарду та дослідження його національних витоків.

У 2006 році виходить альбом «Український модернізм 1910–1930» [371], приводом для якого стала виставка «Перехрестя: Український модернізм 1910–1930», проведена 2005 року в Америці. Видання присвячено широкому спектру інноваційних метаморфоз українського образотворчого мистецтва, що не обмежені тільки абстракціонізмом, кубофутуризмом та конструктивізмом. Альбом містить велику добірку репродукцій та 10 статей науковців: Д. Боулта [59], Д. Горбачова, Г. Гурова, Д. Зельської-Даревич, Г. Коваленка, Л. Ковальської, О. Лагутенко [208], Н. Лобанова-Ростовського, М. Мудрак [252] та А. Мельника.

Серед літературних джерел 2000-х, в яких висвітлено окремі періоди та особливості регіонального поширення українського модернізму, слід згадати такі: «Київська графічна школа (До історії НАОМА)» (2001) О. Лагутенко [209], «Художньо-виставкова діяльність у Харкові (1917–1934 рр.)» (2003) О. Циганко [389], «Перетин знаку» (2006) О. Федорука [376], «Про мистецтво та художню критику України ХХ ст.» (2006) М. Криволапова [198], «Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х — початку 1930-х років (теоретичні засади і творча практика)» У. Мельникової [240], «Історія українського мистецтва: у 5 т.» (2007) [149], «Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань» (2008) В. Сидоренка [330], «Українські мистці Парижа. 1900–1939» (2010) В. Сусак [365].

До видань 2000-х, присвячених окремим митцям, об'єднанням та школам, належать: «Графіка бойчукістів» (2002) Л. Соколюк [342], альбом-каталог «Культур-Ліга: художній авангард 1910–1920-х років» (2007) Г. Казовського [202], альбом «Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва» Л. Ковальської та Н. Присталенко [248], «Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен» Я. Кравченка [188], «Українські авангардисти як теоретики і публіцисти» (2005) Д. Горбачова [373], «Борис Косарев. 1920-ті роки: від

малярства до теа-кіно-фото» (2009) Т. Павлової та В. Чечик [274], каталог виставки «Олександр Архипенко. Візія і тяглість» [402].

Зазначені вище джерела 2000-х характеризуються підвищенням рівня наукових стандартів, зміцненням тенденції поряд із публікаціями у фахових збірниках видавати дослідження у вигляді альбомів, каталогів та книжок. Крім того, на перше десятиліття ХХІ століття припадає завершальний етап переходу наукового та видавничого процесу у цифровий формат, що значно пришвидшило темпи поширення наукових знань. Почали з'являтися книжки, публікації та статті, розміщені тільки в інтернеті, доступні не лише українською, а й англійською, французькою та іншими мовами.

Вагомі праці з біографії модерністів наприкінці 2000-х та у 2010-ті роки опублікували О. Лагутенко [212; 410], О. Кашуба-Вольвач [166], Ж.-К. Маркаде [234], Л. Соколюк [347], С. Білокінь [31]. Нові архівні документи про осередки модерністів в Україні містить дисертація А. Сокирко [338], каталог виставки «Бойчукізм. Проект великого стилю» [58], каталог «Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ» [350]. Серед інших вагомих джерел — видання «From Utopia to Tragedy. Ukrainian Avant-Garde 1914–1934» Д. Баттервіка [408], «Олександр Богомазов: творча лабораторія» О. Кашуби-Вольвач [263], «Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи» [372] (упор. Д. Горбачов), «Лицарі голодного Ренесансу» [106] Д. Горбачова.

У 2010-ті модерністський рух в Україні висвітлено у працях: «Історія української культури : у 5 т. Т. 5. Кн. 1: Українська культура ХХ — початку ХХІ століть» [151], «Формування дизайну в Україні художниками авангарду» Кари-Васильєвої [156], «Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві» (2017) Л. Смирної [336], «"Нова генерація" і мистецький модернізм в Україні» (2018) М. Мудрак [253], «Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — поч. ХХІ ст.» (2019) А. Ложкіної [225].

Проведений аналіз літературних джерел про український модернізм в образотворчому мистецтві з 1917 по 1932 роки дозволив виявити найбільш

важливі статті та видання, які стосуються АРМУ, КХІ та пов'язаних із ними митців модерністського руху в Україні.

Для дослідження процесу формування спільноти АРМУ в КХІ та її значення в живописі українського модернізму потрібно окремо проаналізувати джерела з таких тем:

– історія першого державного вищого художнього закладу України з 1917 по 1930 роки;

– історія формування АРМУ;

– біографії провідних митців та значення їхньої діяльності в еволюції живопису українського модернізму.

## **1.2. Перший державний заклад вищої художньої освіти в Україні (1917–1930): історіографічний аналіз**

Київський художній інститут, який є історичним наступником Української академії мистецтв (УАМ), постав у 1924 році унаслідок об'єднання Київського інституту пластичних мистецтв і Українського архітектурного інституту та проіснував у такому статусі до реорганізації у 1930 році в Київський інститут пролетарської мистецької культури.

У період із 1917 по 1930 роки, який охоплює заснування УАМ та її існування в часи Української революції, утворення УСРР, початку та згорання українізації — відбувалися ті зміни, які визначали як професорсько-викладацький склад, так і вектори розвитку художньої освіти в КХІ.

До перших публікацій про підготовку до заснування УАМ належить стаття Д. Антоновича для «Робітничої газети» 24 вересня 1917 року [12]. За словами автора: «До завідування академічними майстернями покликано наших відомих артистів: Бойчука, Бурачека, Жука, В. Кричевського, Ф. Кричевського, Маневича, Мурашка, Нарбута» [12, с. 2]. Ця стаття від одного із засновників

академії також містить біографічні дані про професорів та обґрунтування, чому саме їх обрали до новоствореного закладу.

У газеті «Нова рада» кінця листопада — початку грудня 1917 року за старим стилем [7, с. 3; 8, с. 2-3] наведено суспільно-історичне підґрунтя заснування закладу, роз'яснено основні засади статуту Академії, а також передано враження від урочистого відкриття УАМ, яке відбулося 22 листопада (5 грудня за новим стилем) 1917 року в будинку Української Центральної Ради (УЦР) та супроводжувалося художньою виставкою її професорів.

У 1922 році в харківському журналі «Шляхи мистецтва» вийшла рецензія Л. Дінцеса [124] про осінню виставку Української академії мистецтв 1921 року, на якій було представлено чимало робіт професорів та студентів УАМ. Каталог до цієї виставки з цінною для сучасних науковців інформацією про студентів майстерень та назви їхніх робіт, яку зібрав Ф. Ернст, опублікував 1987 року історик С. Білокінь [34].

У 1922–23 роках у згаданому журналі «Шляхи мистецтва» виходять статті маловідомого тоді революціонера та партійного функціонера І. Врони щодо проблем мистецької освіти. На той момент важко було передбачити, що за рік–два їхній автор стане ректором КХІ [93]. На посаді ректора І. Врона став писати ще активніше, розповідаючи про найбільш значні досягнення та події закладу, а також необхідність забезпечити КХІ всіма необхідними ресурсами [90; 88; 81; 94; 96; 89].

Одним з особливо цінних джерел про історію формування викладацького колективу УАМ є літературний архів Федора Ернста, зокрема його книжка «Георгій Нарбут. Життя і творчість» 1926 року [136]. Окрім біографії видатного українського графіка, Ф. Ернст описує багато фактів із життя УАМ, очевидцем яких йому випало бути. Книжка є цінним джерелом свідчень того, як зміна влади в Києві впливала на навчальний процес, особисті взаємини митців, які надалі працюватимуть уже в КХІ.

Написані виразною літературною мовою та багаті на історичні подробиці про УАМ спогади М. Бурачека про Г. Нарбута 1927 року [68].

Французька мистецтвознавиця С. Корбіо у бельгійському журналі «La Nerve» [409] висловила думку, що Київський художній інститут — «це організм, сповнений енергією, справжній університет, що налічує кілька сотень студентів» [304, с. 181], він «готує таланти в душі любові до національного минулого» [304, с. 181].

У львівській газеті «Діло» у статті «Культурний фронт УСРР» 1927 року [203, с. 1] проаналізовано деталі скандалу, що його спричинила доповідна записка 26 діячів культури до НКО УСРР, в якій ті висловили незадоволення реформами в КХІ.

У 1928 році за ініціативи ректора КХІ І. Врони виходить видання «Мистецько-технічний ВИШ» [91], в якому наведено багато статистичної інформації щодо викладацького та студентського складу, матеріально-ресурсної бази закладу тощо.

Серед джерел, які мають велике історичне значення, — книжка народного комісара освіти Миколи Скрипника «Статті і промови» (1930, том V), зокрема розділ «Про стан Київського художнього інституту та про федерацію художніх організацій» [331].

Важливі факти про навчальний та реорганізаційний процес від УАМ та КПМ до КХІ виявили дослідники: В. Афанасьєв, С. Білокінь, М. Голубець, О. Кашуба-Вольвач, О. Ковальчук, М. Криволапов, В. Павловський, А. Пучков, Л. Соколюк, О. Федорук [22; 30; 98; 165; 175; 177; 277; 298; 347; 375]. Також цінними джерелами є спогади К. Антонович, В. Бури-Мацапури, І. Врони, В. Овчиннікова, В. Кричевського, О. Павленко, М. Тряскіна [14; 66; 82; 160; 270; 271; 276; 175] та інших, опубліковані як від їхнього імені, так і процитовані в наукових працях мистецтвознавців.

За межами СРСР дослідник українського мистецтва М. Голубець, описуючи знакові події та постаті першої третини ХХ століття для львівської газети «Новий час» у 1935 році, пише: «...перемінилася не тільки назва Української Академії Мистецтв у Києві на “Художній інститут”, але змінилися в цій установі люди, вчителі й учні, а разом з ними й їх мистецькі ідеали»

[98, с. 4]. М. Голубець був одним із перших, хто у друкованому виданні відверто критично проаналізував негативні наслідки втручання більшовицького режиму в українську культуру та мистецтво.

Сповнене фальсифікацій та зомовчувань російськомовне видання «Искусство советской Украины» (1957) [205]. У ньому хибно зазначено, що вищий навчальний заклад художньої освіти з'явився в Києві у 1919 році: очевидно, це було зроблено, аби приписати це досягнення радянській владі. Проте, на відміну від «Історії Української РСР» (1956), у виданні «Искусство Советской Украины» [205], окрім соцреалістів, хоч і з наклепницькою критикою, але згадано М. Бойчука, Г. Нарбути, А. Петрицького. Тим не менш, імена багатьох інших, зокрема В. Кричевського, С. Налепінської-Бойчук, І. Падалки, В. Седляра — замовчано.

У текстах видання «Становлення української радянської культури (1917–1920 рр.)» І. Золотоверхого розвинуто традицію зумисного неназивання справжньої назви та дати заснування УАМ, яку згадано як «Українська Академія художеств» [145, с. 393].

Велике значення для реабілітація модерністських митців та висвітлення їхньої творчості мала поява шеститомної «Історії українського мистецтва» [150], до роботи над якою був долучений навіть один із засновників АРМУ ректор КХІ Іван Врона. У п'ятому томі (1967) цього видання наведено фотографії живописних і графічних робіт окремих митців, яким раніше закидали формалізм і націоналізм, а саме А. Петрицького, О. Богомазова, М. Бойчука.

Один з авторів згаданої «Історії українського мистецтва», мистецтвознавець В. Афанасьєв, видав книгу «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» [22]. В. Афанасьєв віддає належне УЦР та професору Г. Павлуцькому в започаткуванні УАМ, згадує всіх її перших професорів та вказує дату її заснування — 5 грудня 1917 року. Варто зазначити, що ще за десять років до того такий рівень об'єктивності був неможливий.

Серед закордонних джерел вагомими є дослідження С. Гординського, який на конкретних прикладах викриває пропагандистські спроби радянської влади переписувати історію та приховувати здійснені нею злочини щодо української інтелігенції. У своїй статті 1968 року для нью-йоркського «Слова» він підсумовує: «Засновники академії та їхні ідейні послідовники чимало труду, включно з ціною життя, вклали в те, щоб українське мистецтво у змінених радянських умовах якнайдовше залишалось українським, не тільки з назви, а й за духом» [121, с. 485]. Рясніють історичними фактами дослідження та спогади історика Вадима Павловського, зафіксовані у статті «Українська державна Академія мистецтв» (1957) [277] та книжці «Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість» (1974) [276] тощо.

Статті «До історії вищої художньої освіти на Україні» [32], «Початки Української державної академії мистецтв» [38] історика С. Білоконя пролили світло на великий обсяг архівних матеріалів, в яких зафіксовані важливі відомості про заснування УАМ. С. Білокінь увів у науковий обіг маловідомі літературні джерела та факти з історії закладу, зокрема про виставку викладачів і студентів УАМ 1922 року та діяльність Ф. Ернста, О. Мурашка, М. Бойчука. Особливо цінними є епістолярні джерела Ф. Ернста — мистецтвознавця, завідувача бібліотеки та музею УАМ.

Великий обсяг архівних та літературних джерел, включно із навчальними програмами, протоколами загальних зборів та засідань правління КХІ проаналізував доктор мистецтвознавства О. Ковальчук у своїй дисертації «Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної школи України 1917–1941 років» (2003) [175]. У дисертації вперше наведено спогади М. Тряскіна та рідкісні фото з архівних матеріалів НАОМА. Автор розкрив кадрові та структурні зміни в реорганізаціях УАМ, а також принципи, за якими викладали О. Богомазов, М. Бойчук, П. Голуб'ятников, В. Пальмов, Ф. Кричевський та інші.

Навчальному процесу в КХІ присвячено низку праць О. Кашуби-Вольвач, зокрема статті «“Фортех” у Київському художньому інституті 1920-х років» [165], «Педагогічні програми О. Богомазова 1922–1928 років» (2009) [163], «Василь Овчинніков: Спогади про навчання у Київському художньому інституті. (Публікація документа Олени Кашуби-Вольвач)» (2010) [160], «Павло Голуб'ятников. 1925–1930 рр.: викладання у Київському художньому інституті» (2011) [162]. У 2014 році дослідниця видала монографію «Українська академія мистецтва. Кн. 1. Історія заснування (березень–грудень 1917). Хронологія подій. Документи» [164].

Андрій Пучков у статті «Вибрані місця з біографії Івана Івановича Врони» (2009) [298] наводить раніше невідомі документи з архіву Науково-дослідницького інституту теорії та історії архітектури і містобудування (НДІТІАМ). Серед них — автобіографія І. Врони 1958 року та характеристика з особової справи відділу кадрів. Документи дають змогу реставрувати історичний портрет ректора КХІ та співзасновника АРМУ з урахуванням його революційного досвіду, роботи у структурах виконавчої влади, заслання, реабілітації та праці над п'ятим томом «Історії українського мистецтва» (1966–1970).

Доктор мистецтвознавства Людмила Соколюк чимало уваги приділила фактам, пов'язаним із принципами викладання «бойчукістів» в УАМ, КППМ, КХІ. Як зазначає дослідниця, спеціальної майстерні монументального малярства з вищою формою навчання, крім тої, в якій викладав М. Бойчук, «не було не тільки на всій Україні, але і в сусідній Росії» [345, с. 120]. До означеної теми Л. Соколюк звертається у статтях: «Феномен бойчукізму і вища мистецька освіта в Україні» [348], «Михайло Жук у колі фундаторів УАМ» [346] тощо.

У статті до каталогу «Музей Національної академії образотворчого мистецтва» (2010) [375] О. Федорук опублікував рідкісні літературні та архівні джерела, які доповнюють знання про УАМ та створені при ній музейну та бібліотечну збірки. Зокрема, науковець наводить заяву двох професорів академії Г. Нарбути і М. Бойчука, датовану 1919 роком, про необхідність



створити при навчальному закладі музейне зібрання найкращих взірців української культури для виховання у студентів відчуття «стародавніх рідних традицій» [375, с. 9].

Кандидат мистецтвознавства С. Нікуленко дослідила історію вищих навчальних закладів Києва, Харкова та Одеси. За її словами: «...з початку 1920-х років, Наркомос підпорядкував систему художньої освіти політичним настановам, вимагав від усіх трьох вузів України розвитку художньо-промислового профілю, що узгоджується з теорією “пролетарського мистецтва”. Орієнтиром став російський ВХУТЕМАС» [257, с. 17; 256].

Важливим матеріалом для подальших досліджень вищої художньої школи в Україні стали опубліковані 2015 року мистецтвознавицею Т. Філевською архівні матеріали М. Кропивницького, який був асистентом К. Малевича в КХІ у 1929–1930 роках. Вперше їх було продемонстровано в жовтні 2016 року в НАОМА на міжнародній конференції «Казимир Малевич: київський аспект». Цього ж року Т. Філевська видала книгу «Казимир Малевич. Київський період 1928–1930» [154].

Однією із вагомих робіт останніх років, в якій висвітлено історію КХІ та АРМУ, є кандидатська дисертація А. Сокирко «Діяльність об'єднань художників УСРР (1920-ті — початок 1930-х рр.): суспільно-політичний контекст» [338]. Авторка вводить до наукового обігу значну кількість маловідомих архівних документів, серед яких — доповідна записка І. Врони до Наркомосу, в якій той описує своє бачення реформи КППМ ще до свого призначення на посаду ректора. Також детально описано найважливіші події в історії КХІ, його викладацький склад та участь студентів і викладачів у всеукраїнських об'єднаннях художників [338, с. 3].

Аналіз джерел про діяльність першого державного закладу вищої художньої освіти у 1917–1930 роках виявив, що цінність мають як публікації спогадів учасників київського художнього життя тієї доби, зокрема викладачів та студентів УАМ, КППМ та КХІ, так і наукові дослідження, які аналізують та співставляють ці спогади з архівними матеріалами.

### **1.3. Стан дослідженості Асоціації революційного мистецтва України та її значення в еволюції живопису українського модернізму другої половини 1920-х — початку 1930-х років**

Одні з перших джерел, які сповіщали про перебіг подій щодо заснування АРМУ, є статті І. Врони [83] та П. Горбенка [114], які були віднайдені у процесі роботи над цією дисертацією. 2 серпня 1925 року в газеті «Пролетарська правда» І. Врона пише: «Нове мистецьке об'єднання закінчує свої організаційні підготовчі кроки — “Асоціація Революційного мистецтва України” (АРМУ)» [83, с. 5]. У статті викладено основні причини, що спонукали до ідеї заснування нового об'єднання, та завдання, які на нього покладено.

Якщо перше джерело знайомило читачів із процесом підготовки, то наступне констатує факт заснування: «Нещодавно утворилась на Україні організація образотворчого мистецтва “АРМУ”», — так починається стаття П. Горбенка від 3 грудня в газеті «Вісти ВУЦВК» [114, с. 3]. П. Горбенко декларує окремі положення статуту асоціації та акцентує на тому, що нове об'єднання створене не для того, аби впроваджувати вже наявні напрями або течії в мистецтві, а навпаки — береться за синтетичні пошуки нового стилю, і це якісно відрізняє АРМУ від АХРР (Асоціації художників революційної Росії).

Одразу після заснування АРМУ відкриває філії в Харкові, Одесі, Артємівську та осередки в Умані та Межигір'ї. Стаття «Організація Харківської філії АРМУ» [23] в журналі «Нове мистецтво» містить опис організаційного процесу однієї з таких філій.

У лютому–березні 1926 року відбулися публічні обговорення нової організації серед широкої аудиторії зацікавлених осіб. На основі своїх доповідей на них голова Центрального бюро АРМУ І. Врона у квітні–травні опублікував статтю «АРМУ і культура революційного мистецтва» в журналі «Життя й революція» [84], а також наприкінці літа — на початку осені видав окрему брошуру «Мистецтво революції й АРМУ» у друкарні КХІ. Текст для брошури, фактично, є більш розгорнутим варіантом вже опублікованої статті.

Того ж 1926 року вийшла брошура члена ЦБ АРМУ В. Седляра «АХРР та АРМУ» [310]. Наявні в ній твердження свідчать про високий рівень напруженості між цими двома об'єднаннями: «АХРР підмінив стиль — стилізацією, і це мусіло неминуче статися, бо питання стилю є перш за все питання форми в мистецтві. А АХРР оголосив війну формальним шуканням» [310, с. 13]. Також В. Седляр зазначає, що АХРР веде «нешадну боротьбу» з ЛЕФом (Лівим фронтом мистецтв), «була спроба АХРРа оволодіти і Всесоюзним масштабом, але тут йому не пощастило» [310, с. 5].

Перша всеукраїнська виставка АРМУ одразу ж викликала появу низки статей у таких періодичних виданнях, як «Всесвіт» [278], «Нове мистецтво» [87], «Плужанин» [73], «Червоний шлях» [85].

У журналі «Всесвіт» критик М. Пагора засвідчує, що виставка АРМУ — «це перший серйозний огляд досягнень і конкретного виявлення глибоких внутрішніх процесів у ділянці образотворчого мистецтва нашої республіки» [278, с. 10].

Серед видань, які висвітлювали виставку «10 років Жовтня»: «Радянське мистецтво» [137; 265; 383], «Життя й революція» [387], «Червоний шлях» [116; 332], «Нове мистецтво» [382], «Пролетарська правда» [138; 139], «Киевский пролетарий» [11].

Розлогу критику різних об'єднань та митців, представлених на виставці, дав Ф. Ернст на сторінках газети «Пролетарська правда» 2 березня 1928 року [138].

Є. Холостенко звертає увагу на те, що з-поміж інших об'єднань АРМУ єдине має «виразну настанову» на розвиток виробничого мистецтва. Утім, він зазначає, що «АРМУ має низку хиб. У її різноманітному складі не всі митці й групи відповідають належною мірою програмовим позиціям» [387].

За матеріалами виставки 1928 року було видано каталог Всеукраїнської ювілейної виставки 10 років Жовтня [4]. У зв'язку із її успіхом НКО УСРР прийняв рішення внести всеукраїнські виставки до п'ятирічного плану своєї культурно-освітньої роботи. Так, уже 1929 року відбулася Друга всеукраїнська

виставка, яка, однак, порівняно із попередньою, викликала більше нарікань, ніж захапту.

У надрукованій у журналі «Гарт» 1928 року «Декларації АРМУ» [125], провідні діячі АРМУ виклали своє бачення того, як має відбуватися намічена державними органами влади федералізація мистецьких об'єднань.

У 1920-ті роки про АРМУ згадували не тільки в українських джерелах. Так, С. Родзевич у статті 1929 року «Українське мистецтво в закордонних виданнях» [304] пише, що в часописі «La Nerve» [409, с. 21-56] бельгійська журналістка С. Корбіо виклала розлогий аналіз українського мистецтва, зокрема, її симпатії — на боці АРМУ, в якій, на її думку, українські традиції збагачені досягненнями сучасного мистецтва, чого бракує ОСМУ [304, с. 181].

У 1930 році чергові чвари всередині АРМУ призвели до того, що Бюро кївської філії, об'єднавшись із частиною митців з ОСМУ [2, с. 179], заснувало об'єднання «Жовтень», яке менш ніж за рік самореорганізувалося у Всеукраїнську асоціацію пролетарських художників (ВУАПХ).

Після ліквідації літературно-мистецьких об'єднань у 1932 році згадки про АРМУ в літературних джерелах поступово зникають на довгі десятиліття. Навіть в «Історії Української РСР» (1956) серед всеукраїнських художніх об'єднань 1920-х років названо Товариство ім. Костанді, АХЧУ та філіал АХРР в Полтаві, проте зовсім не згадано АРМУ та ОСМУ. Таке свідоме замовчування стосується і художників цих об'єднань [153].

Ситуація змінилася на краще тільки із виходом у 1967 році п'ятого тому «Історії українського мистецтва» (1966–1970) [150], в якому подано окремі об'єктивні факти про АРМУ та її членів.

Того ж року виходить друком книжка «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» В. Афанасьєва [22]. Як стверджує В. Афанасьєв, АРМУ від початку позиціонувала себе як об'єднання, що протистоїть проникненню АХРР в Україну, принаймні, на це вказують перші брошури, документи та дії її керівників І. Врони, П. Горбенка та В. Седляра. У статті «Змістовний документ» [19] В. Афанасьєв зазначає: у січні

1926 року керівники АРМУ склали меморандум на ім'я наркома освіти УРСР О. Шумського, в якому висловили занепокоєння щодо намагання АХРР повернути «втрачену гегемонію російської культури на Україні» [19, с. 159].

Аналізуючи конфронтацію мистецьких об'єднань, О. Ковальчук зазначає: «Коли І. Врона був одним із ідеологів АРМУ (Асоціації революційного мистецтва України), ректор Харківського художнього інституту А. Комашко займав посаду голови АХЧУ (Асоціації художників Червоної України), що, зрозуміло, викликало дискусії в пресі та розбіжності у трактуванні педагогічного процесу» [175, с. 32].

Зв'язок АРМУ із літературними об'єднаннями в контексті культурно-політичного життя 1920-х років проаналізував І. Бондар-Терещенко у статті «Від АРМУ до ярма» [62].

Значне зрушення в дослідженні АРМУ у 2000-ні — 2010-ті роки пов'язано із науковими працями М. Криволапова, Г. Романенко, У. Мельникової, А. Сокирко, Л. Соколюк.

У наукових працях Г. Романенко «Фундація та діяльність Асоціації Революційного Мистецтва України» [295] та «Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір» (у співавторстві із В. Шейком) [307], систематизовано літературні та архівні джерела, висвітлено та уточнено історію формування АРМУ в умовах НЕПу та українізації.

У. Мельникова ввела у науковий обіг великий обсяг архівних джерел, пов'язаних із АРМУ, які зберігаються у ЦДАВОВУ України. Зокрема, найбільш змістовними на факти є її дисертація «Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х — початку 1930-х років (теоретичні засади і творча практика)» (2007) [243], а також статті «Художньо-естетична концепція АРМУ» [245], «Теоретичні погляди Івана Врони та художньо-естетичні засади АРМУ» [243], «Пошуки у галузі книжкового оформлення художників АРМУ» [241] тощо. Дослідниця ретельно опрацювала бібліографію та стан вивченості АРМУ та виявила нові,

раніше не відомі дані про кількісний склад, філії та виставкову діяльність АРМУ.

Л. Соколюк розглядає АРМУ в контексті своїх досліджень творчості М. Бойчука та його школи. Зокрема, у її дисертації «Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.)» [345] та статтях «Бойчукісти в АРМУ» [344], «Бойчукіст Василь Седляр як ідеолог-теоретик АРМУ» [341] виявлено значний вплив мистецьких принципів бойчукістів на формування програмних засад АРМУ. Дослідниця проаналізувала причини зацікавленості бойчукістів концепцією виробничого мистецтва та обставини, які призвели до внутрішніх розколів всередині об'єднання.

Великий обсяг архівної інформації про АРМУ проаналізовано в кандидатській дисертації А. Сокирко «Діяльність об'єднань художників УСРР (1920-ті — початок 1930-х рр.): суспільно-політичний контекст». Дослідниця, зокрема виявила, що у 1927 році АРМУ «встановила зв'язки в СРСР із ОСА (Об'єднання сучасних архітекторів, заснованим членами ЛЕФу) й редакцією журналу “СА” (“Современная архитектура”), “Аснова”, ВХУТЕМАС, музеями Москви, мистецькими організаціями Німеччини та Франції» [338, с. 179].

Аналіз джерел про АРМУ виявив, що переважна їх більшість видана в Україні. В постанні десятиліття з'явилися праці, в яких АРМУ проаналізовано на ґрунті архівних матеріалів, викрито радянські фальсифікації стосовно діяльності цього об'єднання. З'ясовано, що серед найвідоміших митців АРМУ були: О. Богомазов, М. Бойчук, П. Голуб'ятников, М. Глущенко, В. Єрмілов, К. Єлева, В. Касіян, Б. Кратко, В. Меллер, О. Мизін, С. Налепінська-Бойчук, І. Падалка, О. Павленко, В. Пальмов, В. Риков, М. Рокицький, Є. Сагайдачний, В. Седляр, В. Татлін, О. Хвостенко-Хвостов, М. Шехтман.

Однак досі існує потреба у комплексному аналізі формування АРМУ з урахуванням історичних обставин та біографій окремих митців, які були пов'язані з КХІ.

### **1.3.1. Статті в періодичних виданнях і наукові праці про Михайла Бойчука та його послідовників**

Перші згадки про життєвий і творчий шлях Михайла Бойчука з'являються у періодичній пресі починаючи з 1905 року: в коротких оглядах подій культурного та суспільно-політичного життя Львова [31]. У 1910 році після гучного успіху виставки робіт М. Бойчука та його однодумців у «Салоні незалежних» у Парижі [188, с. 31] твори неовізантистів одразу помітили періодичні видання не тільки Парижа, але і Варшави, Львова, Санкт-Петербурга [348]. Особливо цінними є думки таких критиків, як Г. Аполлінер, А. Сальмон, Я. Тугенхольд [347, с. 25-27].

На творчість М. Бойчука звернула увагу й українська інтелігенція, зокрема Є. Бачинський [26] та Микола Александрович [9, с. 3], які залишили цінні спогади про митця.

Із 1910 року М. Бойчук поринув у реставраційну справу та збирання старожитностей, із цим пов'язані його статті в періодичних виданнях 1912 року [54; 56]. Вперше виявлено, що в газеті «Рада» за 27 червня 1913 року [133, с. 2] було опубліковано анонс виставки в клубі «Родина», що мала відбутися 15 липня, в якій, окрім М. Бойчука, було заплановано участь І. Їжакевича, Ф. Красицького, В. Кричевського, Ольги та Олени Кульчицьких, Ю. Михайліва, П. Холодного та ін.

Чимало статей, в яких згадано М. Бойчука, вийшли друком під час заснування УАМ. За словами Д. Антоновича: «Бойчук — молодий професор старого мистецтва уже є головою чи малої власної самостійної і глибоко самобутньої школи Українського мистецтва» [12, с. 3]. У газеті «Нова рада» розміщено анонс виставки Товариства діячів українського пластичного мистецтва, в якій, окрім М. Бойчука, у січні 1919 року планувалась участь Г. Нарбута, М. Мурашка, М. Козіка, М. Бурачека, М. Жука, П. Холодного, К. Трохименка та братів Кричевських [74, с. 3].

Починаючи з 1922 року, І. Липківський записував конспект окремих висловів М. Бойчука щодо його творчих та педагогічних принципів. Ці записи у 1988 році опублікувала донька С. Колоса у статті «Уроки майстра» в журналі «Україна. Наука і культура» [374]. Важливими джерелами відомостей про студентів М. Бойчука початку 1920-х років є рецензія Л. Дінцеса про осінню виставку УАМ 1921 року в журналі «Шляхи мистецтва» (1922) [124; 34].

Значний інтерес становлять публікації бойчукіста В. Седляра «Художня освіта та промисловість» (1924) [316], брошура «АХРР та АРМУ» [310], «Всеукраїнська виставка образотворчого мистецтва. 10-ть років Жовтня» [311], «Образотворче мистецтво на Україні» [313], «Софія Олександрівна Налепинська-Бойчук» [314] тощо.

Наступною групою джерел є каталоги та періодичні видання 1920-х років, пов'язані з всеукраїнськими виставками, влаштованими АРМУ та НКО у 1927–1929 роках. Про школу М. Бойчука згадують у своїх статтях В. Андрійович [11], Ф. Ернст [138], С. Єфімович [139], І. Врона [87; 85; 86], В. Хмурий [382], Є. Холостенко [384; 388] та ін.

У 1929 року в газеті «Вечерний Киев» було розміщено критично-викривальні статті, спрямовані проти М. Бойчука [391]. У відповідь на них М. Бойчук, не переходячи на образи, намагається перевести дискусію у професійне русло [57; 75]. Також з'явилися статті однодумців М. Бойчука: В. Седляра [315], І. Падалки [279], П. Горбенка [118], а також ЦБ АРМУ та Малярського факультету КХІ [219, арк. 3]. Наступ на М. Бойчука та АРМУ продовжився у статтях А. Петрицького [290], Г. Шкурупія [397], М. Семенка [317] та І. Товарця [369].

За межами СРСР, 1929 року у Празі, вийшла книжка Д. Антоновича «Тимко Бойчук (1896–1922)» [13; 189].

Книжка К. Сліпка-Москальціва «Михайло Бойчук», видана в Харкові 1930 року [333], стала першою біографічною монографією про митця [322, с. 258]. Також одним із видань 1930-х, багатих на факти про бойчукістів, є книжка Є. Холостенка «Микола Рокицький» [386].



Серед літературних джерел, які пов'язані з цькуванням М. Бойчука та його школи в 1930-ті роки, слід згадати дві брошури: «За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві» (1931) А. Комашко [182] та «До перебудови образотворчого фронту: Стенограми доповіді й виступів на першому пленумі Оргбюро Спілки Радянських художників і скульпторів УССР. 27.XI–2.XII.33 р.» [131].

У газеті «Діло» 1935 року було опубліковано статтю про VI Всеукраїнську мистецьку виставку, яка стала однією з останніх для бойчукістів у 1930-х роках [3, с. 6]. Після фізичного знищення бойчукістів у 1937–1938 роках згадки про них в СРСР практично зникають аж до їхньої реабілітації 1958 року.

У другій половині 1930-х та 1940-х про М. Бойчука та його школу змістовно писали переважно у періодичних виданнях за кордоном [100; 99; 122].

У своїх публікації 1947 року в журналі «Арка» [72], Ів. Вигнанець (псевдонім, справжнє ім'я — І. Розгін) ділиться своїми спогадами та записами під час зустрічей із митцем [347, с. 337–341].

Навіть після розвінчання «культу особи» Й. Сталіна у 1956 році критерії оцінки бойчукізму у радянському мистецтвознавстві за інерцією розвивають тенденцію, започатковану в період масових репресій 1930-х [97, с. 2]. Проте реабілітація багатьох жертв репресій наприкінці 1950-х все ж заклала початок для позитивних змін.

Одними з перших публікацій в СРСР, де було зроблено спробу об'єктивного висвітлення біографії та творчості М. Бойчука, є статті Б. Лобановського [223; 222].

Проте переломним моментом у процесі правдивого висвітлення творчості бойчукістів у радянському мистецтвознавстві стало видання 1967 року п'ятого тому «Історії українського мистецтва» [150] зі статтями В. Афанасьєва, Ю. Белічка, Л. Владича, І. Врони, В. Касіяна. Особливістю видання є 290 ілюстрацій, серед яких репродукції творів, зокрема, М. Бойчука,

С. Налепінської-Бойчук, Т. Бойчука, В. Седяра, І. Падалки, О. Павленко, М. Рокицького, О. Мизіна, К. Гвоздика, М. Шехтмана та інших бойчукістів.

Окремі автори цього видання і далі висвітлювали діяльність М. Бойчука та його школи у працях 1960-х — 1980-х років. Серед них монографії «Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві» (1967) В. Афанасьєва [22], «Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни» (1980) Ю. Белічка [27], та статті «Перша ювілейна» (1967) Л. Владича [76], «Стенные росписи на Украине 1919–1920 гг.» (1969) І. Врони [82].

У 1950-х — 1970-х найбільш об'єктивне висвітлення значення творчості бойчукістів відбувається за межами СРСР у теоретичних працях С. Гординського, О. Грищенка, В. Павловського та Б. Певного. Ці автори разом із М. Голубцем та Ю. Лавріненком активно сприяли викриттю фальсифікацій історії мистецтва радянських видань.

Великий внесок у реабілітацію М. Бойчука та його школи внесла бойчукістка О. Павленко, яка активно спілкувалася з багатьма мистецтвознавцями, зокрема з С. Білоконем, Д. Горбачовим, В. Лебедевою, Б. Лобановським, Л. Череватенком. Ці листування та розмови потім стали основою для спогадів, видань та статей у періодичних виданнях [215; 216; 392].

У 1967 році мистецтвознавець Д. Горбачов, у той час як співробітник музею, сприяв тому, щоб твори О. Бізюкова, А. Іванової, О. Павленко, І. Падалки, В. Седяра потрапили до ювілейної виставки, присвяченій 50-річчю Жовтневої революції, а окремі з них — і до колекції ДМУОМ [301; 220, арк. 1].

В. Лебедева у своїх працях «Радянське монументальне мистецтво шістдесятих років» (1971) та «Школа фрескового живопису на Україні в перше десятиліття радянської влади» (1973) [216] обережно підводить читача до думки, що бойчукісти фактично були першопрохідцями монументального живопису у всьому СРСР, і в 1960-х роках митці-монументалісти спиралися переважно на їхні здобутки.

У 1974 році за кордоном вийшла книжка «Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість» [276]. У ній побіжно згадано рідкісні біографічні факти про М. Бойчука зі спогадів В. Кричевського.

Важливу роль у реабілітації бойчукістів у 1980-ті роки відіграв історик С. Білокінь, зокрема, він організував кілька пам'ятних вечорів, присвячених М. Бойчуку, серед яких найбільш знаковими є «Життя й мистецтво Михайла Бойчука» (1984) [143, арк. 1-2] у книгарні Будинку вчених та «Мистецтво Михайла Бойчука» (1987) [65] у великому залі Будинку художника. Паралельно із організацією цих подій С. Білокінь розпочав титанічну роботу із систематизації всіх джерел про бойчукістів [30; 40; 39; 33; 36; 37; 38; 32; 35]. На основі масиву своїх статей та збираних десятиліттями фактів у 2017 році С. Білокінь упорядкував видання «Бойчук та його школа» [31].

Загалом, 1980-ті роки, особливо часи Перебудови, позначені появою значної кількості матеріалів, пов'язаних із бойчукістами: це листи, фотографії, чорнові записи та спогади тих, хто пережив репресії та Другу світову війну. Такі матеріали видавали самі учасники художнього життя першої третини ХХ століття, їхні родичі та дослідники творчості, мистецтвознавці.

Окрім уже названих праць слід згадати і публікації Н. Асеєвої [17], Л. Волошиної [79; 80], І. Диченка [135], С. Колоса [181], Б. Лобановського [223], О. Ріпко [302], В. Рубан [308], Л. Череватенка [392].

У 1990 році у Львівській картинній галереї відбулася міжмузейна виставка «Бойчук і бойчукісти, бойчукізм», в якій особливе місце було відведено маловідомим творам, переданим на депозитне збереження Я. Музиною. Наступного року було видано однойменний каталог [300]. Авторка аналізує біографію М. Бойчука та наводить низку маловідомих фактів про діяльність митця у Львові, Києві, Ленінграді та Харкові [300; 301].

Цінні факти у 1993 році опублікувала дослідниця Н. Присталенко у своїй статті «З архіву Михайла Бойчука» [294], зокрема листування митця із М. Грушевським, С. Налепінською, а також членами родини із с. Романівка. Пізніше, у 2010 році, НХМУ видав альбом «Михайло Бойчук та його школа

монументального мистецтва» [248] зі статтею Н. Присталенко у співавторстві з Л. Ковальською. Стаття містить одну з найбільш деталізованих біографій митця, яку супроводжують цінні, вперше опубліковані фотографії.

Маловідомі факти про М. Бойчука як реставратора висвітлює стаття «Реставраційна діяльність М. Бойчука» (1997) [368], «Київська школа реставрації станкового малярства (1920–1930 рр.)» [366] та дисертація «Музейний напрям реставрації в Україні. Київська школа. 1920–1940 рр.» (1998) Т. Тимченко [367]. Дослідниця виявила цінні архівні документи, які прояснюють деталі участі М. Бойчука у реставраційній роботі в Софії Київській у 1919–1924 роках.

Дослідник М. Шкандрій, куратор українсько-канадського міжмузейного проекту «Феномен українського авангарду 1910–1935» (2001) [380], в якому був представлений твір М. Бойчука, у своїх статтях досліджує художньо-стилістичну генезу бойчукізму та його історичну спорідненість із новаторськими рухами в мистецтві ХХ століття [396; 394].

Проблематиці розуміння творчості М. Бойчука через його досвід вивчення та створення релігійного мистецтва в контексті сучасних митцю культурно-історичних трансформацій присвячена стаття докторки мистецтвознавства О. Лагутенко «Неовізантинізм та ідеї сакралізації життя у творчості Михайла Бойчука» (2003) [211]. Дослідниця у своїх наукових працях, присвячених українській графіці, особливу увагу приділила генезису мистецьких принципів бойчукістів [209; 210; 213]. За словами О. Лагутенко, у творчості бойчукістів «монументальні ритми, апелювання до давньої іконографії переводили на майже ритуальну значущість події, спостережені в плинному житті» [152, с. 597].

Докторська дисертація Л. Соколюк «Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.)» (2004) [345] містить аналіз архівних та бібліографічних джерел включно з періодикою 1917–1937 років та розвідками іноземних дослідників. Авторка віднайшла та уважно проаналізувала велику кількість творів бойчукістів, ретельно дослідила

еволюцію їхніх творчих принципів, визначила індивідуальні та спільні риси [345]. Окрім кількох десятків наукових праць, серед яких «Бойчукізм і кубофутуризм» (1998) [340], «Бойчукісти в АРМУ» (2011) [344], особливе варто відзначити її видання «Графіка бойчукістів» (2002) [342], а також «Михайло Бойчук та його школа» (2014) [347].

Важливими джерелами є мемуарні та епістолярні джерела, які з 1990-х років опубліковано переважно у періодичних виданнях. Найбільш змістовні публікації цього періоду містять спогади Н. Алексеєвої-Горбунової [10], В. Бури-Мацапури [66], П. Іванченка [360], О. Кравченка [80], Г. Печарковської [105].

Історії стінописів Будинку преси ім Коцюбинського в Одесі (нині — Театр юного глядача) присвячено статтю Т. Басанець «“Це мій відчит перед нащадками” (М. Бойчук): монументальна практика бойчукістів: одеська майстерня» [25]. Авторка вперше опублікувала окремі спогади художника М. Павлюка, члена Одеської філії АРМУ. Статтю супроводжують унікальні фотографії зафарбованих або знищених розписів, в окремих випадках встановлено їхніх авторів.

Каталог великого міжмузейного українсько-американського проекту «Український модернізм 1910–1930» (2006) за участю творів бойчукістів відкриває деталізовану біографічну статтю «Михайло Бойчук — учитель і митець» Л. Ковальської [170].

М. Мудрак у своїй статті «“Місто Сонця” Томмазо Кампанелли й утопічне мистецтво бойчукістів» [250] досліджує бойчукістів в контексті хибних та небезпечних ілюзій середини 1920-х років, коли українізація і НЕП вселяли тільки надії на світле майбутнє.

Малодосліджені факти системного, ідеологічно вмотивованого цькування М. Бойчука та його школи проаналізував доктор мистецтвознавства О. Роготченко. Автор наводить спогади В. Забашти про те, що коли під час пожежі відкрилися фрески бойчукістів у КДХІ, «реставрація розписів була

заборонена, і за наказом тодішнього керівництва вони знову були замальовані. Фотографування також заборонили...» [303, с. 124].

Дослідниця Т. Земляная у своїй дисертації «Монументальная живопись М. Л. Бойчука и его школы» (2009) [144] доповнила знання про бойчукістів матеріалами російських архівів, зокрема дослідниця оприлюднила документ із підписами Й. Сталіна, В. Молотова та К. Ворошилова зі списком осіб, які підлягають знищенню, серед них — М. Бойчук, І. Липківський, І. Падалка, В. Седляр.

У статті «Штрихи до портрету майстра» (1993) [379, с. 134-141] доктор мистецтвознавства О. Федорук на ґрунті аналізу архівних документів спростовує деякі домисли і неточності стосовно фактів життєвої та творчої біографії М. Бойчука періоду навчання у Краківській академії мистецтв.

Про генезу творчих принципів М. Бойчука йдеться у збірнику праць О. Федорука «Перетин знаку» [376]. Аналізуючи мистецтво Галичини кінця ХІХ — перших двох десятиріч ХХ століття [377, с. 111-117], дослідник акцентує увагу на визначній ролі А. Шептицького, який заохочував творчі пошуки митців на ґрунті давньоруського релігійного живопису [319, с. 133].

На ґрунті сімейного архіву та власних наукових розвідок значно поглибив знання про творчі біографії М. Бойчука, його учнів та послідовників — Я. Кравченко — син бойчукіста О. Кравченка. Дослідник написав десятки змістовних статей для альбомів, періодичних видань і книжок [187; 191; 190; 193; 186]. У фундаментальній праці Я. Кравченка «Школа Михайла Бойчука: тридцять сім імен» (2010) [188] детально проаналізовано як бібліографічні, так і архівні матеріали про життєвий шлях бойчукістів, наведені рідкісні фотографії знищених та зниклих творів.

До видання «Михайло Бойчук. Альбом-каталог збережених творів» [247], над яким працювали Я. Кравченко, Т. Лозинський, Д. Посацька, В. Сусак, увійшли якісні великі репродукції творів із колекцій НХМУ, НМЛ (Національного музею у Львові) ім. А. Шептицького, ЛНГМ ім. Б. Возницького

та приватних збірок. Видання містить цінну музейно-облікову інформацію про походження, атрибуцію та зв'язок творів із літературними джерелами.

Багато маловідомих архівних та літературних джерел, пов'язаних із діяльністю групи неовізантистів на чолі з М. Бойчуком, виявила та проаналізувала кандидат мистецтвознавства В. Сусак у роботі над виданням «Українські мистці Парижа. 1900–1939» (2010) [365]. Зокрема, авторка ввела у науковий обіг назви творів неовізантистів, які брали участь в «Осінньому Салоні» 1909 року та в «Салоні Незалежних» 1910 року. Також видання містить рідкісні репродукції творів та фотографії паризького кола М. Бойчука з фонду Я. Музики у ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького.

Кандидат мистецтвознавства О. Ковальчук у своїх наукових працях [177; 173; 175; 178] зібрав та проаналізував факти, які висвітлюють становлення майстерні М. Бойчука у першому державному закладі вищої художньої освіти в Україні. Серед наукових праць О. Ковальчука, в яких розкрито зазначену тематику, слід назвати кандидатську дисертацію «Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної школи України 1917–1941 років» [175] та статті «Митець, педагог-новатор (До 120-річчя від дня народження М. Л. Бойчука)» [177], «Фрагменти фрескового живопису 20-х років ХХ ст. у приміщенні НАОМА» [178].

Значною подією культурного життя України стала виставка «Бойчукізм. Проект “Великого стилю”» 2018 року в «Мистецькому арсеналі». Виданий за її результатами однойменний каталог [58] зі статтями Л. Соколюк, С. Білоконя, В. Величко, Я. Кравченка, О. Ковальчука та Т. Огаркової містить раніше не опубліковані репродукції творів бойчукістів із державних та приватних збірок, представлених на виставці, а також рідкісні фотографії, серед яких — розписи Будинку преси ім. М. Коцюбинського, клубу ДПУ, стінописів у клубах сіл Красностав та Катаржин.

Каталог «Спецфонд 1937–1939 років. 3 колекції НХМУ» [350] є цінним джерелом як репродукцій творів бойчукістів, так і облікової інформації про них

в НХМУ. Також видання містить короткі біографії маловідомих митців 1920-х — 1930-х років.

Серед праць останніх років слід згадати статтю «Родовід Оксани Павленко: матеріали до біографії» (2014) О. Сторчай [362], дисертацію Н. Бенях «Львівський період у творчості Михайла Бойчука 1910–1914 рр.» (2018) [28], статтю «Бойчукізм як специфічне вираження явища українського авангарду» (2019) А. Пузиркової [297].

Зазначені вище літературні джерела дозволили з'ясувати всі необхідні факти з біографії та творчості М. Бойчука та його учнів для подальшого розкриття теми дисертації.

### **1.3.2. Висвітлення біографії Олександра Богомазова у друкованих виданнях**

Одна з перших згадок про творчість Олександра Костянтиновича Богомазова — замітка в газеті «Рада» [148, с. 4] про участь художника у виставці «Ланка» (2 листопада 1908 року, Київ), в якій, як зазначено, брали участь групи «Вінок» та «Золоте руно».

У журналі «Музы» за 1914 рік міститься схвальний відгук Н. Фореггера, який пише, що найяскравіше і найбагатше на виставці групи «Кільце» був представлений Богомазов. Стаття проілюстрована картинами «Святий куточок» та «Базар» та ін., які, на думку Н. Фореггера, гідні зайняти місце в найкращих колекціях сучасного живопису [236, с. 8].

Наступний етап висвітлення творчості художника припадає на 1920-ті роки. У періодичних виданнях, зокрема в газетах «Киевский пролетарий» та «Пролетарська правда» за 1928–1929 роки, опубліковано статті Ф. Ернста, С. Єфімовича, В. Андреевича та ін. С. Єфімович відзначає роботу Богомазова «Праця пилярів», називаючи її «радісною, яскравою симфонією» [139, с. 4]. Ф. Ернст у відгуку до виставки «X років Жовтня» пов'язує мистецькі пошуки



Богомазова з творчістю інших спектралістів П. Голуб'ятникова і В. Пальмова [138, арк. 2].

В. Андреевич акцентує увагу на тому, що на виставці «10 років Жовтня». О. Богомазов та П. Голуб'ятников представили твори не тільки свої, а і своїх студентів із КХІ [11].

У 1920-х роках влада придбала картини О. Богомазова. Але вже у 1939 році їх відправили до спецфондів КДМУМ (Київський державний музей українського мистецтва, нині НХМУ). Це, передовсім, поставило картини під загрозу фізичного знищення, а ім'я художника та його творчість стали об'єктами цензури [350]. Лише у 1966 році літературному критику А. Макарову, за підтримки Д. Горбачова, вдалося влаштувати напівпідпільну виставку «Графіка та живопис О. К. Богомазова» у київському Будинку письменників [351].

У 1960-х Д. Горбачов став одним із найвідоміших дослідників життя та творчості О. Богомазова, завдяки його роботі в ДМУОМ (нині НХМУ) та статтям у періодичних виданнях [109; 107; 110; 111; 108] відбувалася поступова реабілітація художника.

Після виставки 1966 року творчість О. Богомазова починають висвітлювати мистецтвознавці, як в Україні, так і за її межами: Е. Димшиць, І. Диченко, В. Маркаде, М. Мудрак, А. Наков [129; 232; 262; 412; 413].

У 1991 році з'явився перший каталог творів О. Богомазова з розлогою статтею А. Накова, підготовлений до виставки в Тулузі (Франція) [413]. Серед матеріалів каталогу — переклад трактату митця «Живопис та елементи» (1914) французькою мовою. Цього ж року вийшов каталог й у Києві з текстом Е. Димшиця [262], який містить понад 130 репродукцій творів, а також значний обсяг маловідомих біографічних фактів і сімейних фотографій О. Богомазова.

Спогади дочки художника Ярослави Іванікової-Богомазової [351], надруковані 1993 року у збірнику «Українське мистецтвознавство», є одним із найцікавіших матеріалів для вивчення життя художника. Особисті враження, розповіді матері та щоденникові записи батька розкривають характер

О. Богомазова. Привертає увагу її спогад про спільну прогулянку із батьком до місця роботи пилярів, яких він малював: «Галявина була засипана свіжою тирсою, колоди ніби дзвеніли на сонці, смолисті, блискучі. Постаті робітників на кроквах здавалися величезними на фоні яскраво-синього неба. В повітрі бринів високий звук пили. Осторонь на стільчику сидів батько, заглиблений у роботу» [351, с. 153]

О. Федорук аналізує твори художника у єдності соціальних, культурних, історичних особливостей часу. За словами дослідника, в індивідуальності О. Богомазова вдало поєдналися творча інтуїція та раціональний розум, що відбилася і в його творчості: «Загальна площина приходить у стан активної емоційної дії, в ній усе підпорядковане цій кольоровій грі, — немає значення, що тут зображено, — і все має своє чітке призначення, виконує певну роль у стихії зрушених “з місця” кольорів» [377, с. 47].

Одна з провідних дослідниць творчості О. Богомазова О. Кашуба-Вольвач присвятила митцю значний обсяг наукових праць [158; 159; 163; 166; 167; 263], серед яких статті, книги і дисертаційне дослідження. На думку О. Кашуби-Вольвач, у картині «Правка пилок» втілилися теоретичні та практичні розробки, викладені у трактаті «Живопис та елементи» (1914) [49] і художніх творах О. Богомазова 1914–1916 років. Однак у творах 1920-х домінує вже не лінія, а колір. У статті «Ритми творчої волі» [167] дослідниця припускає, що твори на тему праці пильщиків могли бути задумані автором як триптих.

Окремо слід відзначити публікацію О. Кашуби-Вольвач «Педагогічні програми Олександра Богомазова 1922–1928 років», яка розкриває прагнення митця передати молодшим поколінням своє бачення аналітичного розкладу форми та знання властивостей кольору [163, с. 152–153]. Значною подією у висвітленні життя та творчості О. Богомазова стала виставка «Олександр Богомазов: творча лабораторія» 2019 року, яку організувала О. Кашуба-Вольвач в НХМУ, та виданий за її результатами однойменний альбом-каталог [263].

У дисертації Н. Канішиної «Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої половини ХХ століття» [155] проаналізовано

інноваційні аспекти творчості й теоретичного доробку О. Богомазова: новаторські формально-технічні засоби вираження, які він використовував для оптимального втілення своїх естетичних ідей на практиці, зокрема ритм, колір, лінія, крапка, силует, як базові елементи композиції [155, с. 6].

Колекціонер Д. Баттервік видав у 2016 році книжку «Alexander Bogomazov. 1880–1930» [407], в якій вмістив відомі твори О. Богомазова з приватних та музейних колекцій України, Європи та Америки, фотографії реконструкції розпилу колод, зображеного на одній із картин. Не оминув упорядник і нагоди запропонувати своє бачення картин на цю тему. На сторінках видання є також інтерв'ю з Д. Горбачовим, розповідь Т. Попової — онуки художника, статті С. Г'юїтта, Д. Баттервіка та О. Кашуби-Вольвач.

Видання «Колекція НХМУ. Живопис XIX — початку XX століття» (2009) містить технологічні дані щодо картин «Правка пил» та «Пилярі» за документами НХМУ. У них подано інформацію про хіміко-фізичний фарбовий склад робіт та їхні фотографії в ультрафіолетовому та інфрачервоному діапазонах [180, с. 62–66, 92, 97, 112–113]. Цю наукову роботу здійснили співробітники музею: О. Жбанкова, Л. Ковальська, Т. Мустафіна, О. Рижова, Л. Толстова, а також вчені В. Распопіна і В. Кіреєва.

Із детальною інформацією про заборонені в СРСР мистецькі твори разом із їхніми обліковими даними з архівів НХМУ можна ознайомитися у каталозі «Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ» [350], де у вступній статті упорядника Ю. Литвинець описано історію формування спецфонду, до якого потрапили, зокрема, і картини О. Богомазова.

Стаття А. Сукало «Життєпис Олександра Богомазова за документами особового фонду ЦДАМЛМ України» висвітлює не тільки зміст зазначеного в назві архіву, але і детальну біографію митця [364]. За словами дослідниці: «Починаючи з 1920-х років Олександр Костянтинович обіймає посаду професора станкового живопису в Інституті пластичного мистецтва (з 1924 р. — Київський художній інститут), де читає розроблені ним курси з графічних мистецтв та станкового живопису: “Ритмические упражнения и задачи”, “Такт в

музыке и рисунке”, “Теория цвета”; використовує власноруч зроблений ілюстративний матеріал до методичних розробок, серед яких — “Основні кольори палітри. З’єднання двох кольорів”, “Анатомія людини”, “Конструктивне малювання”» [364, с. 37].

### **1.3.3. Київський період Павла Голуб’ятникова та його висвітлення в історії мистецтва**

Більшість прижиттєвих згадок про художника залишилися в періодичних виданнях та каталогах виставок другої половини 1920-х років, коли П. Голуб’ятников жив та працював у Києві, зокрема у газетах «Червоний шлях» [85], «Пролетарська правда» [138], «Киевский пролетарий» [11], журналі «Глобус» [140], «Нове мистецтво» [382], у каталогах: «I Всеукраїнська виставка АРМУ», «10 років Жовтня» [4], II Всеукраїнська виставка НКО УРСР [1] тощо. Попри те, що в таких джерелах творчість П. Голуб’ятникова висвітлена дуже фрагментарно, вони дають змогу встановити точну інформацію про окремі живописні твори, експоновані на виставках художніх об’єднань АРМУ, а потім ОСМУ, та ставлення до них критиків.

Більш детальні біографічні факти про художника стали з’являтися лише понад сорок років потому, після посмертної виставки П. Голуб’ятникова 1976 року, яку сім’я художника організувала разом із керівництвом Нижньотагільського музею образотворчих мистецтв (НТМОМ). Із нагоди виставки в 1977 році було видано буклет «П. К. Голуб’ятников», упорядкований Г. Курманаєвською [268]. Тепер у цьому музеї зберігається найбільша колекція творів художника (понад 60 од.) разом з архівними матеріалами, пов’язаними з його життям та творчістю [146].

У 1991 році вийшла книжка «Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы» [291], в якій міститься особисте листування

К. Петрова-Водкіна із П. Голуб'ятниковим, сповнене біографічних фактів про обох художників та їхніх висловлювань про шляхи розвитку мистецтва.

Але значний прорив у висвітленні життя та творчості П. Голуб'ятникова відбувся тільки після виходу каталогу «Повернуте ім'я. П. К. Голуб'ятников» (1997) О. Ільїної та Л. Смірних [78] надрукований до персональної виставки художника в НТМОМ, в якому вперше на основі архівних матеріалів та сімейних спогадів з'являється деталізована біографія художника та аналіз творів різних років.

У 2000 році відбулася символічна для визнання художника подія — виставка в Третьяковській галереї в Москві та Мармуровому палаці Російського музею в Санкт-Петербурзі, також до цих подій у нижньотагільській газеті «Горний край» вийшла стаття «За спогадами доньки художника: Дерябіна В. (Голуб'ятникова). Голуб, намальований на даху» [127].

В Україні наразі творча біографія П. Голуб'ятникова найбільше висвітлена в дослідженнях О. Кашуби-Вольвач та О. Ковальчука.

У своїй дисертаційній роботі «Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної школи України 1917–1941 років» (2003) [175] кандидат мистецтвознавства О. Ковальчук на основі матеріалів з українських архівів зазначає, що П. Голуб'ятников «викладав формально-технічні дисципліни на малярському та художньо-педагогічному факультетах КХІ (1925–1930)» [175, с. 130], «проводив заняття з теорії кольору, малюнка та живопису, очолював Соцвихівсько-Профосівську Предметову Комісію та був членом Комісії Формально-Технічних дисциплін» [175, с. 130].

Подальше просування у висвітленні київського періоду П. Голуб'ятникова в КХІ пов'язане із дослідженнями кандидати мистецтвознавства О. Кашуби-Вольвач. У статті «“Фортех” у Київському художньому інституті 1920-х років» (2005) [165] мистецтвознавиця вперше опублікувала знайдені в архіві ЦДАМЛМ України програми з малюнку та живопису, які розробляли та використовували П. Голуб'ятников, О. Богомазов та В. Пальмов у своїй

педагогічній роботі в КХІ. Проаналізувавши уміщені в них завдання та інші архівні документи, авторка переконливо доводить, що П. Голуб'ятников та Л. Чуп'ятов, по-перше, залишалися відданими принципам свого вчителя К. Петрова-Водкіна, а, по-друге, мали найбільший вплив на створення програм фортеху, особливо з кольору.

Це підтверджує й інша стаття О. Кашуби-Вольвач «Овчинніков В. Спогади про навчання у Київському художньому інституті» (2010) [160], у якій наведено яскраві розповіді про навчальний процес та професорів КХІ. Зокрема, процитовано спогади Василя Овчиннікова про завдання, спрямовані на розвиток вміння створювати плавні градації синього, жовтого та червоного кольорів, які ставив П. Голуб'ятников.

Результати своїх попередніх наукових розвідок О. Кашуба-Вольвач виклала у статті «Павло Голуб'ятников 1925–1930 р.: викладання у Київському художньому інституті» (2011) [162]. В ній на основі матеріалів українських та російських архівів відтворено наразі найбільш деталізовану хронологію життя та творчих досягнень художника. За словами мистецтвознавиці, «київські роки стали важливим етапом в житті П. Голуб'ятникова: завершився його учнівський період і він здобув свій власний почерк» [162, с. 33]. У статті розглянуто принципи викладання в КХІ та найбільш важливі роботи: «Гроза» (1926), «Киянка» (1925–1926) та «Діти» (1928).

У 2015-му з ініціативи Російського музею вийшло видання «Круг Петрова-Водкіна» зі статтями мистецтвознавців О. Боровського, О. Мусакової та Є. Петрової [200], яке містить аналіз творчої еволюції учнів К. Петрова-Водкіна. На думку О. Боровського, найближчими учнями К. Петрова-Водкіна були: П. Голуб'ятников, Л. Чуп'ятов, С. Приселков та П. Соколов, саме їм він довіряв допомагати у викладанні у своїй майстерні. Також автор зазначає, що порівняно з іншими послідовниками К. Петрова-Водкіна, П. Голуб'ятников у своїй творчості найближче підходить до релігійного світогляду [200, с. 36].

У документах з архіву М. Кропивницького, які опублікувала дослідниця Т. Філевська у виданні «Казимир Малевич. Київський період 1928–1930» (2016)

[154], вміщено протоколи засідань кольорової секції предметної комісії фортеху, в яких брав участь П. Голуб'ятников. Матеріали з архіву НХМУ, наведені в каталозі «Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ» [350] цінні публікацією облікових даних про надходження та експонування роботи П. Голуб'ятникова «Трактори» (1928).

З вище наведених джерел безсумнівним постає той факт, що Україна стала для П. Голуб'ятникова місцем успіху як у творчості, так і в особистому житті. В київський період (1925–1930) він створює свої найвідоміші роботи, народжується його син Севір, Голуб'ятников викладає в КХІ, стає членом всеукраїнських мистецьких об'єднань АРМУ, а потім ОСМУ, також його запрошують до участі у виставках в Москві, Нью-Йорку, та на Венеційській бієнале (1928). Сьогодні прогалин в біографії митця стало набагато менше, проте все ще недостатньо розкритим залишається значення художника у мистецькому житті України.

#### **1.3.4. Літературні джерела про життя та творчість Віктора Пальмова**

Одне з перших видань, присвячених В. Пальмову, надруковано в м. Чита 1922 року під назвою «Художник В. Пальмов». За словами М. Асєєва, «Прозорий у фарбах, могутній у структурі форм, несподівано гарячий у кольорі й — вміє з самовладанням митця вливати цю розпечену лаву забарвлення в конструктивну форму, народжену його самобутнім художнім передбаченням, Пальмов носить в собі всі ознаки світового митця, увібрав в палітру досвід західноєвропейської раціональності з вогненною енергією та волею художника-скіфа...» [285, с. 24]. На думку С. Третьякова, подану в цьому ж виданні, «Пальмов футурист, вірніше кубофутурист, тому що в його побудовах з особливим завзяттям і детальністю через колір і фактуру вирішуються завдання взаємодії мас і сил» [285, с. 24].

Після першої персональної виставки в Москві «Футуризмом по Японії» 1922 року критик А. Нюренберг писав про В. Пальмова: «Це художник, який “бурлюковщину” вважає живописним принципом, а епатування — методом» [258, с. 87].

Наступна група джерел пов'язана вже з київським періодом В. Пальмова. В Україні В. Пальмов вперше публікує власні думки про живопис та колір у журналі «Нова генерація», крім того, після участі у виставках АРМУ, а потім ОСМУ, публікації з оцінками творчості митця з'явилися на сторінках найвідоміших українських газет і журналів, серед яких: «Нове мистецтво», «Нова генерація», «Життя й революція», «Радянське мистецтво», «Пролетарська правда», «Червоний шлях» та інших. Після першої виставки АРМУ І. Врона акцентує, що В. Пальмов — «темпераментний колорист, закоханий в чистий колір, він не скрізь витриманий, вірніш неурівноважено і буйно метушиться» [85, с. 220–221]. П. Горбенко порівнює творчість В. Пальмова із бойчукістами: «До певної міри можна вбачати споріднення з монументалістами в творчості В. Пальмова» [116, с. 124].

Окрему увагу об'єднанню ОСМУ та творчості його провідних митців приділено у статті «Всеукраїнська художня виставка: Об'єднання Сучасних Митців України (ОСМУ)» М. Левади [217, с. 4–6].

У 1929–1930 роках у журналі «Нова генерація» виходить кілька статей В. Пальмова, які дозволяють сучасним дослідникам реконструювати світогляд, творчі та навчальні принципи митця. У статті «Про мої роботи» 1929 року [282] В. Пальмов зазначає, що «з мого найуважнішого ставлення до долі станкового малярства ясно, що повороту до минулого розуміння малярства нема і не може бути, ясно, що станкове малярство не бореться і не повинно конкурувати ні з фото, а ні з кіно» [282, с. 29]. Також В. Пальмов висловлює свої думки стосовно проблем кольору, живопису та ролі мистецтва в суспільному житті. Серед таких статей — «Проблема кольору в станковій картині» [283], «Відповіді на запитання соціального замовлення» [280], «Проблема вивчення кольору в наших художніх вузах» [284].



Після раптової смерті В. Пальмова у 1929 році «Нова генерація» публікує некролог, надісланий Д. Бурлюком зі США [69, с. 54–55], та коротку автобіографію митця [281] обидва джерела є надзвичайно цінними для вивчення його біографії. Також у журналі «Життя й революція» було опубліковано спогади Ю. Садиленка [309].

У сучасних наукових джерелах В. Пальмова згадують переважно у контексті досліджень українського авангарду. Дж. Боулт у статті до альбому, присвяченому виставці «Перехрестя: український модернізм 1910–1930» [64], згадує Пальмова серед видатних українських художників першої третини ХХ століття.

Каталог канадської виставки «Феномен українського авангарду» (2001) [251] містить статтю Л. Ковальської «Художник Віктор Пальмов і український авангард», в якій описано всі періоди біографії та творчості митця. Як зазначає авторка: «Теоретичні пошуки Пальмова розвивались в загальному руслі новаторських процесів мистецтва 1920 років і були співзвучні думкам В. Кандинського, зокрема його розумінню мови й дії кольору, перегукувались вони також з ідеями Ф. Леже. Пальмов розробив власну систему реалізму, яку він назвав реалізмом кольоропису» [172, с. 105].

У 2002 році вийшла монографія «Художник Пальмов та його час» [285] Ірини Пальмової. В цьому виданні особливо детально описано літературно-художнє коло друзів митця, яке визначило його мистецькі смаки й творчий шлях. Наразі це видання досі лишається одним із найбільш змістовних опублікованих літературних джерел із біографії В. Пальмова. Особливу вагу має опис становлення В. Пальмова до приїзду у Київ, зокрема, його юнацькі роки, навчання у Московському училищі живопису, скульптури та архітектури, знайомство із Д. Бурлюком, а потім із М. Асеєвим, С. Третьяковим, М. Чужаком, виставка у Токіо та Москві, членство у ЛЕФ тощо.

Як сміливого новатора, котрий прагнув звільнити свою творчість від рутини, не дбаючи про те, як сприймуть її глядачі, присвячена стаття

«Социальный дадаизм в творчестве Виктора Пальмова» О. Кашуби-Вольвач [157].

О. Ковальчук у своїй кандидатській дисертації та статті «Художник і педагог В. Н. Пальмов в Україні (До 120-річчя від дня народження)» (2008) [179] висвітлює В. Пальмова в контексті розвитку української школи живопису та першого державного закладу вищої художньої освіти в Україні. На думку О. Ковальчука, «Будучи неординарним та енергійним викладачем, художник намагався ознайомити своїх студентів з різноманітними методами живописного письма. В. Пальмов розумів, що треба показувати їм і новітні, і традиційні класичні методи» [175, с. 116]. Також дослідник зазначає, що В. Пальмов з ентузіазмом сприймав нові виклики для живопису з боку фотографії та кіно, адже був переконаний, що живопис має свої переваги і це передусім — колір (ідеться про часи, коли фото та кіно були чорно-білими) [179, с. 160–163].

У. Мельникова дослідила В. Пальмова як живописця-новатора, який сміливо експериментував із кольором, та водночас намагався теоретично систематизувати свій досвід. За словами У. Мельникової, «З одного боку, на його формування вплинув метод спектрального живопису, що був систематизований Кузьмою Петровим-Водкіним, а з іншого, — з поміж популярних на той час теорій спектралізму, увагу митця привернули розробки швейцарця Освальда Вірта, який запропонував “октавну систему” та спектральне коло з 24 кольорів» [239, с. 95].

Виняткова роль у поверненні з забуття імені В. Пальмова належить українському мистецтвознавцю Д. Горбачову. Він перший почав організовувати виставки за участю робіт В. Пальмова з колекції НХМУ, посприявши також і якісній першопублікації його творів. У виданнях та статтях дослідника вперше після сталінських часів почала з'являтися не тільки об'єктивна оцінка творчості митця в розвитку українського авангарду, а і біографічні факти, про які не було згадки десятки років [104; 112; 103; 373; 113]. Як зазначає Д. Горбачов, «Віктор Пальмов дістав од Бурлюка таку дозу українськості (діялося те в Зеленому Клину та у Владивостоці), що згодом,

коли “став до лав українського мистецтва” (слова Бурлюка), швидко опанував мову, створив Об’єднання сучасних митців України й уславив українське малярство на міжнародних виставках у Москві, Венеції, Цюриху, Нью-Йорку» [113, с. 106].

Багато цінних деталей про В. Пальмова часів перебування на Далекому Сході наведено у статті «Русский след в Японии. Давид Бурлюк — отец японского футуризма» (2007) В. Маркова [235].

Отже, в літературних джерелах 1920–1930-х років містяться безцінні факти, однак при їхньому вивченні слід враховувати ідеологічний тиск радянської доби, який суттєво впливав на об’єктивність та зваженість оцінок тогочасних авторів. В сучасних наукових працях використовується більш досконала методологія дослідження, але біографія та творчість В. Пальмова досі потребує окремих досліджень, зокрема, законспіроване дисидентство митця в обставинах сталінської «реконструктивної» доби.

#### **1.4. Джерельна база та методологія дослідження**

Для визначення стратегії дослідження, його мети, завдань та структури було використано системний метод; у роботі з літературними джерелами — хронологічний, герменевтичний, компаративний та синтетичний методи; у процесі ознайомлення з оригіналами та репродукціями мистецьких творів, при осмисленні здобутих фактів та їхньому викладенні — емпіричний, іконологічний, біографічний, історико-генетичний та культурологічний методи; у висновках корисними виявилися абстрагування, узагальнення, індукція та дедукція у зв’язку з історико-генетичним та культурологічним методом.

У дисертації, з одного боку, досліджено, як політичні трансформації доби впливали на культурне життя та врешті на самих митців. З іншого боку, навпаки: як індивідуальність окремих особистостей та їхні біографії визначали причиново-наслідкові зв’язки, культурне, освітнє життя та загалом хід історії. У

реконструкції детермінізму історичних подій важливою виявилася систематизація літературних джерел за місцем та політичними обставинами їхнього створення або публікації, а також співставлення та порівняння їх з архівними матеріалами та фаховими науковими працями відомих авторів. У процесі висвітлення основних положень дисертації враховано хронологічні, політичні, соціологічні та світоглядні фактори, які могли впливати на рівень об'єктивності у висловах тих чи інших авторів.

Теоретичною базою дослідження стали наукові праці вітчизняних та зарубіжних вчених, з одного боку ті, в яких розглянуто феномен авангарду в діалектиці традицій та інновацій, з іншого — історичні обставини формування модернізму в Україні першої третини ХХ століття. Джерельна база дисертації класифікована на чотири тематичні види: 1) український модернізм 1917–1932 років; 2) перший державний заклад вищої художньої освіти в Україні (1917–1930); 3) Асоціація революційного мистецтва України; 4) біографії провідних живописців серед професорів КХІ. Насамперед було розглянуто матеріали про український модернізм, це дозволило пришвидшити пошук літератури за іншими темами. Найцінніші літературні та архівні джерела радянських часів припадають на два періоди: з 1917 по 1938 рік, і з 1967 по 1991 рік. Надзвичайно важливі зарубіжні видання, адже в них українське мистецтво ХХ століття висвітлено без радянських ідеологічних кліше. Найбільш ґрунтовні наукові джерела, в яких об'єктивно досліджено спільноту АРМУ в КХІ, з'явилися після набуття Україною незалежності, переважно у 2000-ні роки.

Цінні факти, які визначили новизну дисертації, були знайдені в архівних матеріалах ЦДАМЛІМ України, Музею НАОМА, НХМУ, а також у ЦДАВОВУ України, ДАХО, ГДА СБУ, Національній бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Центральної наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

У процесі вивчення сучасних наукових праць, архівних фондів НАОМА, НХМУ та ЦДАМЛІМ України за допомогою біографічного методу, дедукції та

класифікації серед викладачів КХІ було виявлено членів АРМУ, які найбільше вплинули на живопис молодших поколінь митців. Головними критеріями при цьому були: згадування митців в періодичних виданнях 1920-х — початку 1930-х років, епістолярних джерелах, наукових виданнях саме як провідних фахівців станкового або монументального живопису, а також наявність у них мистецьких принципів, які впливали на еволюцію творчості інших художників.

У роботі використано культурно-історичний метод, який дозволив проаналізувати діяльність митців та художніх осередків з урахуванням становлення та розвитку мистецьких рухів, світоглядних тенденцій, державної політики окресленої доби. Це дало змогу виявити нові аспекти формування АРМУ за участю ректора та викладачів КХІ у мінливих історичних обставинах другої половини 1920-х — початку 1930-х років. Крім того, культурно-історичний підхід дозволив цілісно охарактеризувати мистецькі пошуки АРМУ на тлі діяльності інших аналогічних об'єднань та загалом процесу поширення модерністського руху в Україні.

Історико-генетичний і хронологічний методи дали змогу охарактеризувати зв'язок становлення АРМУ із процесом формування викладацького складу першого державного закладу вищої художньої освіти в Україні (1917–1930).

У дослідженні мистецьких творів було застосовано мистецтвознавчий аналіз, іконологічний, іконографічний методи, в уточненні атрибуції окремих творів 1920-х — початку 1930-х років із фондів НАОМА ефективним виявився компаративний аналіз на ґрунті вивчення вже атрибутованих творів викладачів та студентів КХІ з колекції НХМУ.

## Висновки до першого розділу

Опрацьовані літературні джерела за темою дисертації дозволяють констатувати, що розвиток модерністського руху в Україні в період з 1917 по 1932 рік викликав жваву реакцію в періодичних виданнях. Літературно-критичні статті, які стосувалися авангардних зрушень, публікували мистецтвознавці, журналісти, митці та навіть урядовці, які мали вплив на формування державної політики. У джерелах кінця 1910-х — початку 1930-х найбільш цінна інформація стосується біографій впливових учасників тогочасного художнього життя та їхніх зв'язків із окремими подіями, датами, організаціями та об'єднаннями. Публікації цього періоду — це переважно анонси, огляди, новини, спогади або критичні замітки. Періодичні видання є особливо корисними для реконструкції хронології подій та порівняння позицій різних осередків та діячів культури.

У радянській літературі, виданій із середини 1930-х і до кінця 1950-х років панує тенденція до замовчування самого факту існування модерністського руху в СРСР. Зрідка модернізм все ж згадується, але лише у викривально-критичних висловлюваннях, без розкриття його суті та історичних подробиць. У цей період найбільш змістовну та цінну для сучасних досліджень з окресленої теми літературу опубліковано за межами СРСР.

Із початку 1960-х років і до розпаду СРСР у 1991 році у вітчизняних джерелах зміцнюється тенденція до реабілітації та висвітлення модерністського руху, репресованих митців та історії перших двадцяти років радянської влади. У виданнях цього періоду зростає об'єктивність, окремі з них містять багато фактичного матеріалу від свідків, які пережили репресії та Другу світову війну. Але такі джерела потребують герменевтичного аналізу, адже містять чималу кількість політично ангажованих висловлювань, до яких вдавалися автори, аби забезпечити вихід видання друком.

Якщо в 1960-х, 1970-х роках вивчення та популяризація українського модернізму за кордоном була рідкісним явищем, то з 1980-х такі заходи

(наукові конференції, колоквиуми, виставки, каталоги) стають набагато більш поширеними.

Вітчизняні літературні джерела із 1990-х років і пізніші вперше без радянських кліше та цензури змістовно розкрили суперечливість та драматизм періоду, в якому розвивався український модернізм. Дослідження 1990-х років заповнили пробіли в історії модерністського мистецтва періоду до 1917 року, який був найменше висвітлений в радянській літературі, та виявили зв'язки відомих авангардистів із Україною [249, с. 10].

До наукового обігу було введено документи зі справ КДБ, державних та приватних архівів, музеїв, маловідомих колекцій. Надруковано чимало статей, книг, збірників, у яких висвітлено та проаналізовано винайдений фактичний матеріал.

Аналіз вітчизняних та зарубіжних літературних джерел виявив, що терміни «авангард» і «модернізм» часто використовують для аналізу одних і тих самих митців та творів в українському образотворчому мистецтві 1908–1935 років. Така проблема характерна і загалом для використання цих термінів у світі [358, с. 34-35]. Можна констатувати, що «український авангард» та «український модернізм» увійшли до міжнародного наукового дискурсу, але все одно існує проблема об'єктивного висвітлення фактів про значення України в оновленні світового мистецтва. У великих зарубіжних дослідженнях, навіть аналізуючи творчість О. Архипенка, К. Малевича і В. Татліна, автори не часто зазначають факти їхнього зв'язку з Україною, також майже не висвітленими в них лишаються українські об'єднання «Авангард», АНУМ, АРМУ, «Артес», Культур-Ліга, ОСМУ, «Сім плюс три».

У вітчизняних наукових працях, пов'язаних із українським модернізмом, найбільше уваги науковців отримали біографії окремих митців та історія мистецтва в широких хронологічних межах, набагато менше літератури — про окремі мистецькі об'єднання модерністів.

Виявлено, що в радянські часи найбільше публікацій, присвячених окремо АРМУ або КХІ, припали на другу половину 1920-х років. У сучасних виданнях

АРМУ та КХІ висвітлюють переважно в рамках аналізу біографій історичних постатей та в дослідженнях, присвячених ширшим темам. Серед авторів, які найбільш змістовно дослідили АРМУ — В. Афанасьєв, І. Врона, Ю. Белічко М. Криволапов, Я. Кравченко, У. Мельникова, Г. Романенко, Л. Соколюк та А. Сокирко.

КХІ досліджено набагато ґрунтовніше за АРМУ, як в Україні, так і зарубіжом. Серед дослідників КХІ — В. Афанасьєв, О. Кашуба-Вольвач, Л. Ковальська, О. Ковальчук, Я. Кравченко, М. Криволапов, О. Лагутенко, С. Нікуленко, Н. Присталенко, А. Пучков, А. Сокирко, О. Федорук. У наукових працях КХІ найчастіше розглядають у рамках історії вищої художньої освіти в Україні або в рамках київської школи живопису.

Найменше уваги науковців приділено аналізу тих обставин, які призвели до того, що ректор та викладачі КХІ стали засновниками найбільшого мистецького об'єднання модерністів в УСРР — АРМУ. Реконструювати історичний зв'язок АРМУ і КХІ можна тільки синтезувавши здобуті знання з літературних джерел про український модернізм, про перший державний заклад вищої художньої освіти в Україні, а також про АРМУ та його провідних митців, що і було зроблено.

Проведене дослідження літературних джерел дозволило сформувати джерельну базу дисертації для подальшого розкриття її теми.



## РОЗДІЛ 2

### ІСТОРИЧНІ ОБСТАВИНИ ФОРМУВАННЯ В КИЇВСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ІНСТИТУТІ СПІЛЬНОТИ АСОЦІАЦІЇ РЕВОЛЮЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

#### **2.1. Історичні реалії формування викладацького складу першого державного закладу вищої художньої освіти в Україні (1917–1930)**

Академічна освіта в галузі образотворчого мистецтва почала активно формуватися в Україні лише в другій половині ХІХ сторіччя. Паралельно із малярсько-ремісничими школами при монастирях, майстернях та виробництвах з'явилися: рисувальна школа при Товаристві красних мистецтв в Одесі (1865), школа Миколи Мурашка при Київській гімназії (1866), школа Марії Раєвської-Іванової в Харкові (з 1871) тощо [398, с. 244]. Їх очолювали знані митці з академічною освітою, яких підтримували переважно громадські товариства та меценати [324, с. 222].

На ґрунті зазначених вище шкіл наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття заснувалися Київське, Харківське та Одеське училища, в яких одночасно готували учнів як до подальшої академічної освіти, так і до професійної художньо-промислової діяльності.

В цей період виокремлюється та інституалізується й освіта в галузі декоративно-ужиткового мистецтва. Для прикладу варто згадати Львівську художньо-промислову школу (1876), Миргородську художньо-промислову школу (1896) та Глинську керамічну школу (1900) [399, с. 166].

Проте не маючи можливості отримати вищу художню освіту в Україні, талановиті учні змушені були виїжджати переважно до Імператорської академії мистецтв у Петербурзі або Академії мистецтв у Кракові [126, с. 582].

Вищий мистецький навчальний заклад в Україні постав лише за часів Української народної республіки (УНР). Українська академія мистецтв була

відкрита 22 листопада, та офіційно заснована 5 грудня 1917 року (за Юліанським календарем) в Києві [164, с. 90].

Як зазначає О. Кашуба-Вольвач одразу після Лютневої революції в епіцентрі процесу заснування нового закладу опинився директор Київського художнього училища (КХУ) Ф. Кричевський: «уже 10 березня він телеграфував до Петрограда міністрові фінансів Михайлові Терещенку, прохаючи посприяти в організації Академії мистецтв у Києві» [164, с. 25]. Також Ф. Кричевський звертався й до очільників Тимчасового уряду Григорія Львова та Федора Головіна [164, с. 25-26].

Однак, з причин суспільно-політичної нестабільності доби Української революції, організаційний процес заснування академії за участю колективу КХУ ускладнився [164, с. 30-31]. Повалення Російської імперії стрімко посилювало протистояння між різними політичними партіями та угрупованнями, що мали відмінні, а часом і протилежні позиції щодо УЦР та Тимчасового уряду. Не оминули такі протистояння і колектив КХУ. Деструктивні позиції різних осередків в середині закладу застопорили процес. Водночас, з боку Тимчасового уряду та колишньої Імператорської академії мистецтв теж не надійшло жодної допомоги по суті справи [164, с. 33-34].

Проте влітку 1917 року з'явилась нова ініціативна група, яка координувала свої дії вже із вищим керівництвом УЦР [164, с. 36-37]. Ця група врешті реорганізувалась у спеціальну комісію на чолі з Григорієм Павлуцький при Генеральному секретаріаті народної освіти УЦР. У складі комісії було чимало відомих культурних діячів, зокрема мистецтвознавець Дмитро Антонович та художник Микола Бурачек, що обіймали урядові посади в органах влади УНР. До роботи цієї комісії приєднався і Ф. Кричевський, якого пізніше обрали професором та ректором новоствореної УАМ. Окрім Ф. Кричевського професорами УАМ стали В. Кричевський, Г. Нарбут, О. Мурашко, М. Бойчук, А. Маневич, М. Жук та М. Бурачек [12, с. 2].

Одразу на урочистих заходах з нагоди відкриття УАМ у будинку Педагогічного музею професори новоствореної Академії організували виставку

власних творів, яка засвідчила не тільки високий рівень, а й широкий спектр їх мистецьких уподобань, що охоплювали різноманітні напрями та течії образотворчого мистецтва, як-от: імпресіонізм, академізм, символізм, неовізантизм тощо. Тому стало закономірним, що, згідно статуту Академії професори врешті очолили окремі іменні майстерні. [168, с. 94].

Заснування Академії стало поворотним моментом, який сприяв підтримці та розвитку в Україні власних мистецьких традицій, концентрації талантів навколо руху національного культурного відродження.

Однак, як підтвердили подальші події, лідери УНР занадто довго мали марні сподівання, що їхні соціалістичні та федералістські погляди нібито є запорукою мирного співіснування із більшовиками. Насправді ж останні дбали, насамперед, про свою абсолютну владу над усіма територіями колишньої Російської імперії.

Тільки після окупації більшовиками Харкова 9 грудня 1917 року більшість членів УЦР, щоправда з запізненням, усвідомили справжні наміри лідерів РСДРП щодо України, хоч проголошення незалежної України теж відбулось не одразу, а через місяць — 9 січня 1918 року.

У нових реаліях, коли відносини з урядом у Петрограді фактично були розірвані, постала проблема забезпечення економіки держави грошовими знаками, які до цього випускалися друкарнями, що опинилися на територіях підконтрольних більшовицькому уряду [255].

Для вирішення цієї кризи 14 грудня 1917 року урядом УНР було засновано Експедицію заготовок державних паперів [255, с. 33], яка одразу ж звернулася за допомогою до митців для розробки дизайну нових грошових знаків [136, с. 64].

Створена напередодні цих подій УАМ, яка акумулювала відомих митців до Києва, стала в нагоді. Так, професор УАМ, відомий художник-графік Г. Нарбут, який нещодавно повернувся з Петрограда, розробив дизайн грошової купюри у сто карбованців, яка відразу була залучена до обігу [136, с. 64-65]. До роботи над дизайном цінних паперів також долучилися В. Кричевський, М. Бойчук,

М. Касперович, та майбутні викладачі Київського художнього інституту: О. Богомазов, С. Налепінська та інші [349, с. 94]. Варто зазначити, що робота над оновленням державних паперів, тривала і за часів П. Скоропадського та Директорії [255].

Становлення УАМ відбувалося у вкрай складних умовах. Особливо важко було підтримувати існування закладу протягом 1918–1919 років, коли в Україні постійно змінювалась влада, а самі професори не були забезпечені всім необхідним.

Як очевидець тих подій Федір Ернст зазначав, що спочатку Академія розміщувалась в кількох вільних приміщеннях Педагогічного музею, там де її офіційно і було відкрито, але невдовзі, колективу УАМ довелося переїхати на вул. Велику Підвальну до будинку Терещенківської школи [136, с. 62]. Відбувалися також кадрові зміни. На початку січня 1919 року Г. Нарбут змінив Ф. Кричевського на посаді ректора [136, с. 73].

У квітні 1919 року для УАМ настали ще гірші часи. Встановилася радянська влада, і заклад був позбавлений не лише фінансування, а й офіційного статусу і приміщення [136, с. 75]. М. Бойчук, Г. Нарбут, О. Мурашко та М. Бурачек, які лишалися фактично єдиними викладачами, змушені були проводити заняття у своїх власних помешканнях або на пленері. Найбільш живучою в таких обставинах виявилася майстерня М. Бойчука у будинку на вул. Татарський [136, с. 80].

За наполяганням Г. Нарбута НКО УСРР 27 липня 1919 року затвердив новий статут Академії, в якому було враховано вимоги радянської системи навчання [199, с. 35]. Проте тяжкі випробування не закінчувались. Приміщення так і не надали, а коли Київ перейшов під владу денікінців, Академія знову опинилася без будь-якого фінансування, натомість надійшла офіційна пропозиція перевести її в розряд приватних шкіл [136, с. 81].

Але Г. Нарбут не здавався. За підтримки Дніпросоюзу — тодішнього об'єднання кооперативних організацій — він купив додаткові площі для навчальних приміщень у будинку на Георгіївському провулку, де мешкав сам

[136, с. 81]. Наступного року, вже за радянської влади, Г. Нарбут зміг здобути для Академії нове приміщення — на розі вулиць Хрещатик та Думська [136, с. 84]. Його зусилля виявилися не марними, Академія продовжила своє існування, але сам Г. Нарбут знесилений хворобою невдовзі передчасно помер (23 травня 1920 року) [136, с. 85]. Академія знову опинилася у скрутному становищі. Колектив змушений був перебиратися в інше приміщення на вул. Гершуні, нині — це вул. Олеся Гончара [324, с. 226]

У березні 1919 року на III Всеукраїнському з'їзді рад [361, с. 283] було прийнято рішення про заснування Межигірської художньо-керамічної школи, яка мала постати на місці колишньої фаянсової фабрики. Директором МХКШ було призначено паризького приятеля М. Бойчука, художника Л. Крамаренка, який із 1920-го року також викладав в УАМ. Перед призначенням на цю посаду Л. Крамаренко був директором Глинської художньо-керамічної школи [361, с. 279], тож скориставшись своїм минулим досвідом та зв'язками, він у найтяжчих умовах зміг забезпечити МХКШ всім необхідним обладнанням для початку навчального процесу.

Із 1921 року школа стала місцем художньої практики, стажування та викладання студентів майстерні М. Бойчука, серед яких І. Падалка, В. Седляр та О. Павленко [361, с. 281]. Імовірно, допомагав школі й сам М. Бойчук, який у той період був членом комісії образотворчих мистецтв в НКО [182, с. 23]. Водночас Л. Крамаренко, залучивши до школи досвідчених фахівців із Глинська та Миргорода, почав більше бувати в Києві, ніж в Межигір'ї, та вже планував остаточний переїзд. Отже, виникло питання, хто ж очолить школу, якщо він піде з посади директора [361, с. 284]. Після того, як 1921 року ректором академії вдруге було призначено Ф. Кричевського [199, с. 36], одним із потенційних претендентів на посаду директора МХКШ став його брат В. Кричевський, який мав цінний досвід керування та відбудови Миргородського художньо-промислового інституту [276, с. 43, 46]. Але незважаючи на повагу до обох братів, ідею одночасного керування ними двома художніми закладами схвалювали не всі. Особливо не влаштовувала така

ситуація студентів-бойчуків, які власноруч долучилися до облаштування та будівельних робіт у МХКШ. Значна частина викладачів та учнів школи також побоювались, що В. Кричевський візьметься за її реорганізацію в інститут за прикладом його колишнього місця роботи в Миргороді. До публічних суперечок приєдналися й інші викладачі та студенти. У 1923 році МХКШ було реорганізовано в Межигірський художньо-керамічний технікум (МХКТ) [130, с. 4], директором якого призначили В. Седляра [347, с. 83-84].

Фактором загострення відносин була також необхідність виконання реформи художніх закладів, яку розробляли керівник культурної сфери нарком А. Луначарський та авангардисти з Відділу «ІЗО» Наркомпросу РСФРР [142, с. 26]. Реформа була спрямована на узгодження художньої освіти із вимогами післяреволюційного часу, коли стали потрібні не так вузькофахові станкові живописці, як універсальні митці та дизайнери, здатні виконати як агітаційний плакат, так і спроектувати нові предмети побуту або за потреби працювати в конструкторському бюро на заводах та фабриках [142, с. 31]. Ця реформа, яка складала основу так званого виробничого руху в мистецтві, звісно, викликала шалений спротив митців-реалістів, як в Україні, так і в Росії [142, с. 124]. Адже таким чином руйнувався звичний для них навчальний процес підготовки академічних живописців.

У 1922 році в конфлікт, який розгорівся в академії, втрутилися державні органи влади і за розпорядженням Губернського відділу професійної освіти було здійснено реорганізацію Української академії мистецтв на Київський інститут пластичних мистецтв (КІПМ), ректором якого призначено Л. Крамаренка [199, с. 36]. До викладацької роботи долучилися нові викладачі: Олександр Богомазов, Софія Налепінська-Бойчук та Євген Сагайдачний, які стояли на позиціях лівого ухилу мистецтва.

Але чвари на цьому не припинились: уже 1923 року обов'язки ректора тимчасово виконував В. Язловський, який у своїй записці написав: «Професура розділена на два табори, що знаходяться в постійній ідеологічній та господарчій боротьбі один з одним, аж до виявлення її різкими інцидентами на

загальних зборах перед студентством. З одного боку стоять брати Кричевські, а з другого — колишній ректор проф. Крамаренко, Таран і Бойчук» [199, с. 36]. За словами мистецтвознавця М. Криволапова, «у травні 1923 року група студентів (47 осіб) письмово звернулась до комісії Укрголовпросу» зі звинуваченням щодо М. Бойчука, який, на їхню думку, «бажаючи захопити у свої руки головування в Академії і керівництво, як ідейне, так і адміністративне, переманював до себе учнів від інших професорів, дискредитуючи їх в очах студентів...» [199, с. 38]. Але так чи інакше реорганізація УАМ в КППМ та усунення Ф. Кричевського стала не так перемогою бойчукістів, як наслідком виконання всеюзовної освітньої реформи А. Луначарського за прикладом реорганізації московських та петроградських художніх закладів у ВХУТЕМАС (Вищі художньо-технічні майстерні) та ВХУТЕІН (Вищий художньо-технічний інститут). Відповідно до реформи, у 1923 році склад КППМ було збільшено за рахунок архітекторів, спеціалістів із геодезії, математики. Зокрема у закладі почали працювати: П. Альошин, В. Риков, Ю. Соколов, П. Хаустов, а також спільний знайомий М. Бойчука та Л. Крамаренка з років навчання у Парижі Андрій Таран — як фахівець з клейового малярства та мозаїки [91, с. 26].

Проте долучення нових викладачів в атмосфері конфлікту не сприяло виробленню продуманої навчальної програми КППМ. Розуміючи це, керівництво НКО УСРР звернуло увагу на одного зі своїх робітників — Івана Врону [298, с. 340], який із 1921 по 1923 рік написав низку статей, присвячених питанням мистецької освіти в Україні. Крім того, у І. Врони була репутація успішного організатора, партійного діяча та юриста із мистецькою освітою, яку він здобув у студії К. Юона в Москві [165, с. 193] та в майстерні М. Бойчука в Києві [324, с. 230].

Саме він звернувся до керівництва НКО УСРР з пропозицією об'єднати Київський архітектурний інститут та Київський інституту пластичних мистецтв у єдиний вищий навчальний заклад. Пропозицію І. Врони схвалили і з 1 лютого

1924 року він почав впроваджувати запропоновані реорганізації на посаді ректора Київського художнього інституту [175, с. 29].

Крім того, вже з 1925 року його забезпечили усіма необхідними матеріальними ресурсами, включно із довгоочікуваним просторим приміщенням на Вознесенському узвозі [199, с. 39].

Після таких успіхів, І. Врона отримав великий кредит довіри від колективу КХІ. До того ж, більшість пам'ятали його як вільного слухача УАМ (1918–1919). За його ректорство інститут збільшився на п'ять нових факультетів: архітектурний, малярський, поліграфічний, скульптурний та художньо-педагогічний [91, с. 11; 94; 96]. Малярський факультет поділявся на три відділи: живописний, теа-фото-кіно та текстильний; скульптурний факультет — на два відділи: скульптурний та деревообробний; художньо-педагогічний — на три відділи: соцвих-профосівський, клубно-політосвітний та музейний [91, с. 27].

І. Врона мав тісні стосунки з керівництвом урядових структур, що суттєво допомагало йому забезпечувати матеріальний бік розвитку навчального закладу, вільно оперувати можливостями кадрового добору співробітників [174, с. 23-26]. Для перебудови навчальної програми мистецького закладу за прикладом ВХУТЕМАСу з ініціативи І. Врони було оголошено всесоюзний конкурс, за його результатами запрошено до викладацької роботи українських і російських художників: М. Бернштейна, М. Гельмана, П. Голуб'ятникова, К. Єлеву, В. Касіяна, М. Козіка, С. Колоса, Б. Кратка, Ф. Красицького, В. Кульженка, В. Пальмова, І. Плещинського, М. Рокицького, І. Северу, В. Татліна, М. Тряскіна, О. Усачова, К. Федорченка, А. Черкаського, Л. Чуп'ятова, П. Шарлаїмова та В. Юнга [91, с. 15], а наприкінці 1920-х — і К. Малевича [175, с. 129].

Внаслідок такої політики ректора суттєво зміцніли позиції митців модерністів, як в стінах КХІ, так і загалом у художньому житті УСРР. Відомо, що М. Бернштейн, М. Козік, В. Пальмов та К. Федорченко працювали на малярському факультеті; В. Касіян, І. Плещинський, О. Усачов та В. Юнг — на поліграфічному факультеті; П. Голуб'ятников — на художньо-педагогічному



факультеті; В. Касіян, М. Гельман, Б. Кратко та І. Севера — на скульптурному факультеті; В. Татлін, М. Тряскін та К. Єлева — на теа-фото-кіно відділенні; а С. Колос та М. Рокицький — на текстильному відділенні малярського факультету. К. Малевич вів «Дослідчий кабінет експериментального “ІЗО”» [154, с. 174].

У відповідності до всесоюзної реформи художньої освіти з 1925 році у КХІ були ліквідовані індивідуальні майстерні. Натомість запроваджувався новий курс — фортех, спеціально для студентів першого і другого року навчання [165, с. 193-194]. Очолив фортех Є. Сагайдачний. Курс складався з таких дисциплін: рисунок, колір, об'єм і простір [165, с. 194]. Викладачами фортеху в різні часи були О. Богомазов, М. Бернштейн, П. Голуб'ятников, М. Гельман, К. Єлева, М. Козик, Ф. Красицький, В. Пальмов, Є. Сагайдачний, І. Севера, А. Черкаський, В. Федорченко, В. Юнг та інші. Також, окрім фахових предметів, на кожному факультеті в навчальні програми входили лекції з хімічних та фізичних властивостей матеріалів, законів оптики, кольорознавства, креслення, наукового пояснення явищ повітряної та лінійної перспективи, інших допоміжних теоретичних предметів [165 с. 195].

Ліквідація індивідуальних майстерень мала б зняти напруження між професорами, однак цього не сталося. Навпаки, в цей час відбулося заснування нових мистецьких об'єднань. Так, 1925 року ректор разом із викладачами КХІ створюють Асоціацію революційного мистецтва України (АРМУ) [22, с. 78]. Засновниками, окрім І. Врони, стали М. Бойчук, О. Богомазов, П. Голуб'ятников, В. Меллер, В. Пальмов, Є. Сагайдачний, В. Татлін. АРМУ об'єднало переважно митців-модерністів. Наступного року об'єдналися і митці правого ухилу мистецтва — професор КХІ Ф. Кричевський разом із художниками І. Їжакевичем, Г. Світлицьким та М. Самокишем домоглися затвердження статуту Асоціації художників Червоної України (АХЧУ).

Треба зазначити, що у другій половині 1920-х років членами АРМУ були викладачі: О. Богомазов, М. Бойчук, П. Голуб'ятников, К. Єлева, В. Касіян, С. Колос, Б. Кратко, В. Меллер, С. Налепінська-Бойчук, М. Озеров, В. Пальмов,

В. Риков, М. Рокицький, Є. Сагайдачний, І. Севера, В. Татлін, А. Черкаський [91, с. 23–26; 278, с. 10-11] та близько 25 випускників та студентів [338, с. 97]: О. Бізюков, К. Бородіна, В. Бура-Мацапура, К. Гвоздик, І. Клименко, І. Липківський, Х. Луковський, О. Мизін, Г. Пустовійт, О. Рубан, І. Стеценко, Г. Хижняк, М. Шехтман та ін. [1, с. 12-30; 91, с. 30-31]. Тим часом членів АХЧУ в КХІ було значно менше, зокрема викладачі: Ф. Кричевський, М. Козік та згодом А. Черкаський, близько 3 студентів, а також колишні професори УАМ, які покинули АРМУ — М. Бурачек та М. Жук [150, с. 16].

Конфлікт між викладачами загострював і сам І. Врона. Так, наприклад, збільшуючи склад КХІ за рахунок молодих митців Києва, зарубіжжя та союзних республік, він ігнорував деяких митців старшої генерації, серед яких і засновники УАМ М. Жук та М. Бурачек. Пропозицію М. Бурачека відкрити майстерню пейзажного живопису [175, с. 63] адміністрація КІПМ відхилила ще 1922 року, але і після приходу І. Врони його так і не запросили до викладання.

Окрім поділу на факультети та відділи, в останніх також був розподіл за спеціальностями. Наприклад, у відділі живопису на малярському факультеті спеціальностей було дві: монументальний та станковий живопис. Майстерні монументального живопису вели М. Бойчук, Л. Крамаренко і А. Таран [292, с. 99]. Однак попри їхнє давнє знайомство у середині 1920-х, між ними теж виникло напруження в стосунках [175, с. 33]. У 1927 році Л. Крамаренко, А. Петрицький, Ю. Садиленко, А. Таран, М. Тряскін, О. Усачов, Л. Чупятов, Д. Шавикін, М. Шаронов, І. Штільман, а також П. Голуб'ятников та В. Пальмов [4, с. 21] заснували мистецьке об'єднання ОСМУ, яке конкурувало тепер як із АРМУ, так і з АХЧУ та стало другим за кількістю викладачів КХІ.

З часом різноголосся між митцями посилюється і набуває загрозливих обертів. Проти І. Врони та бойчукістів з АРМУ наприкінці 1927 року виступають як «Нова генерація», так і ОСМУ та АХЧУ. Ректорів закидають економічні зличини, а М. Бойчуку — шкідливі ідеологічні впливи на мистецтво. Критика мистецьких осередків лівих і правих ухилів тривала майже

три роки, і в результаті І. Врону було усунуто з посади, а М. Бойчук змушений покинути викладання в Києві.

Згодом виявилось, що такими критичними і навіть наклепницькими звинуваченнями прибічники «Нової генерації» та ОСМУ, самі того не розуміючи, розчищали дорогу поборникам лівого мистецтва, підставляючи і себе під наступний удар.

Реорганізація КХІ у Київський інститут пролетарської мистецької культури (КППМК), що відбулася в 1930 році, ще більше поглибила суперечності внутрішнього характеру. Звільнилися ті професори, які засновували і берегли заклад від революційних потрясінь, зокрема М. Бойчук, Ф. Кричевський та Л. Крамаренко. Узагалі виїжджають з Києва П. Голуб'ятников, К. Малевич, В. Татлін, М. Тряскін та Л. Чуп'ятов [176, с. 31].

Аналіз формування викладацького складу впродовж низки реорганізацій, які змінювали УАМ у КППМ, а згодом і у КХІ, виявив, що протягом 1917–1930 років у закладі поступово збільшувалась кількість митців новаторів, серед яких були послідовники символістів та різних течій модернізму. На етапі заснування УАМ за часів УЦР це було обумовлено прагненням проукраїнських сил зібрати в новому закладі митців, які добре знайомі з українською культурою та найменше зазнали впливу Імператорської академії мистецтв у Петербурзі. Після заснування і до кінця 1920 року склад професорів почав зменшуватися, а після смерті Г. Нарбуто між реалістами та модерністами в УАМ загострився конфлікт. З 1922 році у зв'язку із виконанням всесоюзною реформи художньої освіти серед викладачів стало більше модерністів та спеціалістів із архітектури, будівництва та обробки матеріалів. Для відновлення паритету як у художньому житті, так і в інституті художники-реалісти почали активно контактувати із представниками АХРР. Після 1924 року кількість митців лівого ухилу почала стрімко збільшуватись. У 1925-му ректор КХІ разом із викладачами-модерністами засновує АРМУ, на противагу якій у 1926 році офіційно з'являється об'єднання АХЧУ, яке орієнтувалось на АХРР та колишніх передвижників. Якщо до 1924 року розкол між студентами та викладачами

закладу відбувався за майстернями художників, то після 1926 року — за належністю до певного мистецького об'єднання. З 1925 по 1930 роки спільнота АРМУ була найчисленнішою та найвпливовішою в КХІ. Більшість у ній складала бойчукісти.

Для подальшого дослідження формування спільноти АРМУ в КХІ та її значення у еволюції живопису українського модернізму необхідно проаналізувати культурно-історичні обставини формування осередків модернізму за радянської влади з 1917 по 1930 рік.

## **2.2. Обставини виникнення осередків модерністів в Україні від Лютневої революції до згорання НЕПу**

1920-ті роки — це період закінчення Української революції, розгортання червоного терору, утворення СРСР, голодомору 1921–1923 років, Нової економічної політики, приходу до влади Й. Сталіна, першої п'ятирічки та колективізації, і водночас — це період українізації, ліквідації неписьменності, авангардних пошуків в українській літературі, кіно, театрі, образотворчому мистецтві, архітектурі.

Ще на початку 1910-х в Україні існували протилежні за поглядами мистецькі осередки. Найбільш впливовими були випускники Імператорської академії мистецтв у Петербурзі. Вони викладали у державних освітніх закладах, зокрема Київському, Харківському та Одеському художніх училищах, мали міцні стосунки із місцевими колекціонерами, меценатами та владою [398, с. 244, 246]. Тим часом митці-модерністи, які у своїх творчих шуканнях відходили від академізму, залишалися переважно невизнаними та утримували себе та свої сім'ї, зазвичай, за рахунок заощаджень, викладання в школах і студіях або непрофільній діяльності [166; 174; 286].

Ситуація змінилася тільки після Лютневої революції. Процес державотворення в Україні та заснування Української академії мистецтва

(УАМ) у грудні 1917 року нарешті створили умови для паритетного співіснування митців різних напрямів та течій. Свідченням цього є склад перших професорів: М. Бойчук, М. Бурачек, М. Жук, брати Кричевські, А. Маневич, О. Мурашко, Г. Нарбут [12, с. 2]. Прикладом лібералізації відносин між державою та митцями став оголошений конкурс на макет українських грошей та документальних паперів, у якому взяли участь як професори УАМ М. Бойчук, В. Кричевський, Г. Нарбут, так і майбутні викладачі КІПМ О. Богомазов, М. Касперович, С. Налепінська-Бойчук [324, с. 225]. Участь українських митців у проектуванні грошей тривала і за часів гетьмана Павла Скоропадського у 1918 році. Не зайвим буде нагадати, що значну частку УЦР складали представники творчої та наукової інтелігенції, починаючи від її лідерів, письменника Володимира Винниченка та історика Михайла Грушевського, і завершуючи керівниками культурно-освітньої галузі, в яких відзначилися художники Г. Нарбут, М. Бурачек, І. Мозалевський, П. Холодний та інші [324, с. 225].

Попри складний та небезпечний революційний час у 1918 році у Києві відкриває майстерню живопису і декоративного мистецтва відома авангардистка Олександра Екстер [156, с. 119], також починає працювати об'єднання єврейських митців Культур-Ліга. Модерністське мистецтво за часів УНР та Української держави розвивалося в руслі свободи творчості, тож художники-новатори мали значно більший суспільний вплив, ніж до революції. Домінує прагнення переосмислити українське мистецтво в контексті європейських культурних тенденцій. Однак попри великий внесок проукраїнських політичних діячів 1917–1921 років у державотворення та культуру України, вони не змогли захистити суспільство від зовнішніх військових загроз.

Перша спроба більшовиків окупувати Україну завершилась невдало. Німецько-австрійські війська відповідно до Брест-Литовського мирного договору звільнили Україну від Червоної Армії, але після цього лідери УНР втратили контроль над ситуацією, унаслідок чого у квітні 1918 року до влади

прийшов П. Скоропадський [152, с. 180]. Його правління, яке тривало приблизно 7 місяців, теж було повалено. Надалі боротьбу між собою вели переважно УНР, більшовики та білогвардійці [152, с. 182].

На відміну від УНР та Української держави П. Скоропадського, політика більшовиків та білогвардійців була різко експропріаційною. Порівняно із цим, період існування УНР у 1917 році виявився одним із найбільш цивілізованих та демократичних відрізків історії Української революції [204, с. 411].

Під час закріплення радянської влади в Україні у 1919–1921 роках на окупованих територіях діяла політика військового комунізму, яка призвела до голоду та численних жертв від червоного терору [204, с. 176].

Одним із найбільш резонансних у культурному житті України наслідків більшовицького свавілля стало вбивство професора Олександра Мурашка у 1919 році, який на той час також виконував обов'язки ректора УАМ [227, с. 4]. Роком раніше був убитий Іван Стешенко — генеральний секретар освіти часів УЦР, який допомагав створювати Академію. Архівні матеріали, які зібрав історик Сергій Білокін [33], переконливо свідчать, що О. Мурашко та І. Стешенко стали жертвами першого спалаху червоного терору, в якому руками червоноармійців або членів Надзвичайної комісії з боротьби з контрреволюцією та саботажем (ВНК) було вбито сотні тисяч людей за найменшими підозрами у належності до «ворогів пролетаріату» [33, с. 226]. Серед відомих діячів культури періоду 1918–1922 років більшовиками були також убиті відомий український композитор М. Леонтович, поет Г. Чупринка, журналіст, письменник І. Пугач (літ. псевд. Біленький), актор Молодого театру О. Грушенко, загадковою залишається смерть Л. Лозовського, учня Г. Нарбута [33, с. 176]. та М. Бойчука, та багатьох інших. Тільки випадок врятував від розстрілу письменницю В. О'Коннор-Вілінську, актрису А. Смереку (Баглій), художника П. Холодного [266, с. 35; 33].

Усі, кому пощастило оминати більшовицький терор, не могли почуватися в цілковитій безпеці та були повністю залежними від офіційних замовлень або роботи в державному секторі. Колекціонери, які до Жовтневої революції

купляли твори образотворчого мистецтва і були переважно представниками аристократії, поміщиками та приватними підприємцями за нової комуністичної ідеології були оголошені класовими ворогами пролетаріату та підлягали примусовому розоренню та знищенню. Відновити ринок мистецтва не вдалося і в часи НЕПу. Відповідно до марксистсько-ленінської ідеології, держава мала стати єдиним інвестором, меценатом, колекціонером та роботодавцем, але насправді радянська влада не готова була до такого навантаження і не змогла створити навіть достатньої кількості робочих місць, що підсилило соціальне напруження, конкуренцію між безробітними та зайнятими. У такій ситуації, аби виграти жорстку конкуренцію, художнику треба було постійно доводити, що його професійна діяльність є корисною та ідеологічно правильною, попутно шукаючи однодумців та знайомств серед партійної номенклатури. Саме такі суспільно-політичні обставини надалі спонукали митців до активної самоорганізації у великі всеукраїнські об'єднання.

У період війни Червоної армії з військами та союзниками УНР на підконтрольних більшовикам територіях України культурним життям із грудня 1917 по 1919 рік опікувались тимчасові окупаційні секретарства, відділи та комісії освіти, які формально були підпорядковані Центральному виконавчому комітету (ЦВК) при УНРР та фактично виконувати в Україні рішення НКО РСФРР та доповідали про стан справ [204, с. 66]. Керівниками освіти та культури в цей час були: В. Затонський, М. Врублевський, Г. Михайличенко, О. Шумський [204, с. 94, 397]. Після утворення Української Соціалістичної Радянської Республіки у 1919 році почалося формування Народного комісаріату освіти УСРР, який хоч і не став одразу більш автономним від РКП(б), та принаймні структурно та юридично був досконалішим за попередні свої формації.

Загалом на окупованих більшовиками територіях України діяли ті самі декрети та постанови, що і в РСФРР. Найважливішими з них є «Декрет про друк» (1917) та «Про державне видавництво» (1918), якими було запроваджено цензуру проти інакомислення та контрреволюції [197, с. 87].

Серед рішень, прийнятих Радою народних комісарів РСФРР, був і так званий «Ленінський план монументальної пропаганди» [228, с. 198], який розпочався з декрету «Про пам'ятники республіки» від 12 квітня 1918 року [150, с. 13]. Разом із ним були дані розпорядження про обов'язкове святкування радянських свят із агітаційним оформленням, а на місці колишніх монументів політичним діячам царських часів мали бути встановлені пам'ятники видатним революціонерам та ідеологам комунізму [150, с. 13].

Більшість митців, які залишилися в Україні, були змушені виконувати цей план, адже відмова могла легко призвести до звинувачення у підтримці контрреволюції, розстрілу або репресій. Особливо це стосувалось професорів — засновників УАМ, які особисто були знайомі з керівниками УНР М. Грушевським та В. Винниченком. Реальність такої небезпеки стала ще більш очевидною після вже згаданих вбивств О. Мурашка та І. Стешенка.

І хоча виконання ленінського плану в умовах військового комунізму, голоду та безправ'я мало для митців практично безальтернативний характер, проте коли вони зрозуміли, що від них вимагають створювати твори про дружбу робітників та селян, а також звеличувати працю простого народу, для багатьох такі завдання виявились близькими за формою, незалежно від рівня їхнього усвідомлення змісту ленінської ідеології та ставлення до радянської влади.

Така тематика була близькою і для М. Бойчука, який походив із селянської сім'ї та зберіг на все життя повагу до простих людей незалежно від того, змогли вони отримати вищу освіту, як він, чи ні. Відомою є також прихильність митця саме до студентів селянського походження, які складали більшість у його майстерні.

У рамках плану монументальної пропаганди Михайло Бойчук разом зі своїми послідовниками розписав Луцькі казарми 1919 року, організував оформлення агітпароплаву «Більшовик», Оперного театру під час з'їзду волосних виконавчих комітетів [347, с. 60]. Жоден розпис або твір із цього переліку не зберігся. Але наявні фотографії стінописів Луцьких казарм свідчать



про домінування саме робітничо-селянської тематики, яка потім буде розвинена і в інших монументальних розписах бойчукістів [347, с. 60-65].

Нові суспільно-політичні обставини не сприяли консолідації художньої спільноти, більше того — протистояння і конкурентна боротьба між прибічниками різних мистецьких поглядів дедалі більше посилювалася.

Як зазначає М. Криволапов, «...у Києві, як і в інших містах України, в художньо-агітаційній роботі брали участь художники різних напрямів. Ця творча співдружність була далека від мирного співіснування. Вже тоді (1919-й, початок 1920-х) між різними осередками і об'єднаннями виникла гостра боротьба» [197, с. 93]. Зі спогадів художника лівого ухилу мистецтва Климента Редька дізнаємося: «...вулиця Хрещатик перебувала під владою передового авангарду живописців. Тут, у порівнянні з Софіївською площею, були майже відсутні сюжетні елементи. Впоперек вулиць висять паралельними рядами скомпоновані в оригінальних формах різнокольорові прапори. Естетика абстрактних форм. Елементи кубізму, але не машинна динаміка футуризму. Цей район був оздоблений під керівництвом художників О. Екстер і В. Меллера» [197, с. 93]. Головною причиною загострення конфронтації між представниками різних концепцій культурного та мистецького розвитку стала нездорова атмосфера соціально-політичної ксенофобії, яку принесла із собою радянська ідеологія не тільки в політичне, а й у культурне життя.

Зазначимо, що в роботі по оформленню вулиць і площ, пароплавів і поїздів художники-авангардисти відчували себе значно вільніше ніж митці реалістичних шкіл. Тому згодом авангардистів стали запрошувати не тільки виконувати, а й організовувати роботу агітаційного оформлення. Так, «...ще 16 березня 1919 року при Київському відділі народної освіти було створено художню і художньо-промислову секції. Першу очолив М. Прахов, а секретарем був призначений О. Богомазов, членами колегії — В. Меллер і А. Петрицький» [197, с. 93].

Для такого виокремлення авангардистів була й інша причина, адже наркомом просвіти РСФРР після Жовтневої революції став А. Луначарський,

який давно симпатизував митцям лівого ухилу мистецтва. Отже у Відділ образотворчих мистецтв («ІЗО») при його відомстві, увійшло багато «лівих» митців, зокрема О. Брік, В. Кандинський, О. Родченко, В. Татлін, К. Малевич, В. Маяковський. Крім того, сам А. Луначарський, який походив із Полтави, зібрав навколо себе чимало земляків з України. Наприклад, Д. Штернберг, голова цього відділу, народився в Житомирі, Н. Альтман — у Вінниці, В. Баранов-Росіне — у Херсоні, К. Малевич — у Києві.

Можна констатувати, що серед партійної еліти А. Луначарський як нарком просвіти РСФРР та давній знайомий В. Леніна виявився одним із найбільших захисників наукової та творчої інтелігенції на підконтрольних більшовикам територіях [303, с. 62]. Окрім того, що він увів видатних діячів культури у Наркомпрос та сприяв аналогічним процесам у союзних республіках, він також став співтворцем ще двох важливих ініціатив: по-перше, заснування Пролеткульту [218, с. 39], а по-друге, — зближення мистецтва та виробництва в освіті та культурі. Перша ініціатива мала підняти пролетарсько-селянські маси якомога ближче до рівня інтелігенції без відриву від щоденної праці, а друга — залучити наукову та творчу інтелігенцію в освітні заклади та на виробництво, забезпечивши їм працевлаштування та соціальний захист.

Заснування культурно-просвітницької організації Пролеткульт стало фактично втіленням концепту «пролетарської культури» О. Богданова, який стверджував, що пролетаріат, щоб підтримувати свою класову єдність має сформувати свою пролетарську культуру [42, с. 103]. О. Богданов критикував мистецтво минулих епох, адже, на його думку, воно обслуговувало експлуататорські класи і було предметом розкоші або гедоністичного задоволення. Пролетарське мистецтво, таким чином, мало надихатися не міфами та еротичною красою, а життям та працею робітників, індустріалізацією та передчуттям переходу до кращого та справедливішого устрою [42, с. 105-106].

Проголошена в працях О. Богданова критика мистецтва минулих епох майже одразу зблизила Пролеткультівців із футуристами та сприяла їхній

спільній роботі в освітній, видавничій та театральній діяльності. Пролеткультивці, як і модерністи, досліджували оновлення культури та побуту під впливом технічного прогресу, вболіваючи за оновлення мистецької освіти, звільнення її від пасивного натуралізму та впливу так званих «міщанських» смаків, що домінували серед дореволюційної буржуазії [218, с. 84].

Організація Пролеткульту відбувалася не з нуля, більшовики ще до революції створили велику мережу підпільних агітаційно-просвітніх угруповань, члени яких були робітниками заводів та фабрик по всій Російській імперії [218, с. 23]. Планувалося задіяти цю мережу передусім для створення засобами мистецтва своєрідного культу з життя та побуту промислових робітників, аби заохотити населення працювати на виробництві, вдосконалювати свої професійні навички та бути залученими у культурне життя [142, с. 22].

В Україні організації Пролеткульту почали з'являтися з початку 1919 року та діяли в Києві, Харкові, Одесі, Миколаєві, Катеринославі, Кременчуці, Черкасах, Чернігові, Умані [185, с. 88]. У Харкові один із теоретиків Пролеткульту Олексій Гастев став головою Всеукраїнського відділу мистецтв при НКО, до якого також входив поет-футурист та засновник видавництва «Лірень», редактор «Шляхів творчості» Григорій Петніков [182, с. 21].

Найактивніше Пролеткульт проявився в Україні у мистецькій критиці, літературі, театрі, організації освітніх лекцій, творчих студій та видавничій справі [305, с. 36]. В Одесі виходив журнал «Пролетарська культура», в Миколаєві — «Творчество труда», в Катеринославі — «Пролетарское творчество», в Харкові, окрім журналу «Шляхи творчості», який співпрацював із пролеткультивцями, виходив також журнал «Зори грядущого» [197, с. 99]. Прикладом співпраці авангардистів із Пролеткультом є театральні декорації Василя Єрмілова для п'єси «Газ» (1923) [273, с. 60].

Проте різке збільшення активності без відома партії та надто автономний статус Пролеткульту почали непокоїти В. Леніна, так само, як і зміцнення

авторитету О. Богданова, з яким у нього був конфлікт ще з 1907 року на ґрунті філософських, політичних та економічних поглядів [393, с. 58-59].

Побоюючись підсилення опозиційних настроїв, В. Ленін восени 1920 року написав проект резолюції, а в грудні на його основі в газеті «Правда» надруковано лист від РКП(б) «О пролеткультах», в якому було розкритиковано ідею класового детермінізму в мистецтві та висловлено необхідність якомога швидшого підпорядкування Пролеткульту НКО [259, с. 1].

Але Пролеткульт був не єдиною ініціативою А. Луначарського. Як нарком просвіти він також активно сприяв працевлаштуванню наукової та творчої інтелігенції у художні заклади. На хвилі реформ художньої освіти до викладання були залучені провідні авангардисти доби: В. Кандинський, К. Малевич, О. Родченко, В. Татлін [142, с. 188].

Ще у 1918 з ініціативи Наркомпросу РСФРР в Москві та Петрограді відбулися конференції викладачів та студентів, на яких було вирішено реорганізувати найбільші дореволюційні художні навчальні заклади у Вільні державні художні майстерні (СГХМ). Вступити до них міг будь-хто без підготовки та екзаменів [142, с. 25].

У 1918–1920 роках у такий спосіб було реорганізовано заклади в Москві, Петрограді, Вітебську, Воронежі, Казані, Саратові, Одесі, Харкові [338, с. 76]. Реформа передбачала збільшення кількості фахівців у сфері архітектури, промислового та графічного дизайну, будівельних та виробничих технологій, адже державі потрібні були фахівці, які допоможуть нарощувати темпи індустріалізації та збільшувати продуктивність праці [142, с. 31].

Характер таких реформ починає відбиватися і в назвах навчальних закладів. Так, у 1920 році СГХМ, які розмістили в будинках колишніх Строганівського училища та Училища живопису скульптури та архітектури в Москві, реорганізовано у Вищі художньо-технічні майстерні (ВХУТЕМАС) [142, с. 30]. В нових реорганізованих закладах викладали як авангардисти (наприклад, В. Кандинський, К. Малевич, О. Родченко, В. Татлін) [142, с. 140], так і художники-реалісти (О. Архіпов, К. Коровін, С. Коненков).

Найбільш радикально налаштованими проти академічної освіти були К. Малевич та В. Татлін. На їхню думку, враховуючи посилення інтересу до дизайну та інженерної справи, у реформах, які проводить Наркомпрос, саме авангардисти мали очолити докорінне реформування мистецької освіти [318, с. 112]. Але наразившись у Москві та Петрограді на шалений опір студентства та правих митців, К. Малевич вирішує спробувати нову освітню програму спочатку в невеликому містечку. Тому 1919 року він приймає запрошення художниці Віри Єрмолаєвої та їде у Вітебські СГХМ, де на той час уже викладав Марк Шагал. Саме у Вітебську К. Малевич засновує супрематичне об'єднання УНОВИС (Утвердители нового искусства), до якого входять його учні, зокрема Ель Лисицький, М. Суєтін, І. Чашник [142, с. 201]. 1922 року К. Малевич очолює в Петрограді Музей художньої культури, який у 1925-му році реорганізовано у Державний інститут художньої культури [142, с. 192].

Прогресивний зсув у культурній політиці радянської влади відбувся після запровадження навесні 1921 року Нової економічної політики (НЕП), яка відмінила військовий комунізм та реставрувала частину капіталістичних відносин [204, с. 267].

Саме із початком НЕПу стало можливим заснування у 1922 році такої мистецької організації, як «Лівий фронт мистецтв», або скорочено ЛЕФ [142, с. 70]. Це мистецьке об'єднання фактично стало координаційним центром усіх футуристів та радикально лівих митців на всесоюзному рівні, відкривши свої філіали в Одесі (ЮгоЛЕФ) та інших містах СРСР [198, с. 108].

Членами ЛЕФ були Б. Арватов, М. Асєєв, О. Брік, В. Маяковський, О. Родченко, В. Татлін, С. Третьяков, М. Чужак, а також О. Гастєв, О. Кручоних та інші [142, с. 70]. Об'єднання підтримувало міцні зв'язки із Відділом «ІЗО» Наркомпросу РСФРР, видавало свої журнали та сприяло поширенню авангардизму на всесоюзному масштабі.

ЛЕФ переважно складався зі спільноти навколо футуристів. Вони змикалися із пролеткультівцями у критиці буржуазного впливу на мистецтво, який, на їхню думку, проявлявся в надлишку декорування в архітектурі та

дизайні, у зверненні до античних або релігійних міфів, надлишку сентиментальності в образах людей та природи у літературі та мистецтві. На думку ЛЕФівців, творчість має надихати маси бути активним учасником перебудови суспільства. А це можливо тільки за умови, якщо сам літератор або художник належать до сміливих авантюристів. Звідси виникає негативне ставлення до традиційного станкового живопису, яке ЛЕФівцям та виробничникам видається функціонально непридатним не тільки в умовах пролетарського побуту, а й взагалі для оновлення культури відповідно до науково-технічного та соціального прогресу [128, с. 5-6]. Для того, щоб сприяти суспільним трансформаціям доби, художник, на думку ЛЕФівців, має створювати не картини маслом, а вуличні плакати, стінгазети, бути винахідником нових утилітарних речей, стираючи межу між мистецтвом та дизайном.

Першоджерелом усіх цих ідей ЛЕФівців був футуризм. Починаючи з 1908 року італійські футуристи проголошували, що їх цікавить нова урбаністична культура, в якій вагому роль відіграють досягнення індустріалізації: машини, потяги, мости, пароплави, сміливі, позбавлені сентиментальності та гострі на слово громадяни [198, с. 90].

Одним із ранніх засновників футуризму як в Україні, так і в Росії був український авангардист Д. Бурлюк, який разом із В. Маяковським, В. Хлебніковим, В. Каменським, О. Кручоних ще 1910 року створив об'єднання «Гілея» [330, с. 156]. Сама назва об'єднання походить від давньогрецького топоніма, що вказує на південноукраїнські землі, в яких знаходиться село Чорнянка — таємне місце зустрічі футуристів, де вони могли дозволити собі найсміливіші творчі експерименти [330, с. 11]. Пізніше таким місцем стає маєток сім'ї М. Синякової в селі Красна Поляна на Харківщині, до якого, окрім частини складу «Гілеї», у 1910-х — 1920-х приїжджають також Є. Агафонов, М. Асеев, В. Єрмілов, Б. Косарев, М. Матюшин [253, с. 106].

Окрім «Гілеї», в Україні футуристи входили до об'єднань: «Кільце», «Сім плюс три», Культур-Ліга, «Союз мистецтв», «Аспанфут», «Гарт», АРМУ,

«Авангард», ОСМУ, «Нова генерація» [244]. Серед них: О. Богомазов, О. Екстер, В. Єрмілов, Б. Косарєв, В. Меллер, В. Пальмов, В. Поліщук, М. Семенко, В. Татлін, М. Хвильовий, Г. Шкурупій [16, с. 10-11].

Після Жовтневої революції позиції футуристів фрагментарно збігалися як із ідеологічною платформою Пролеткульту, так і загалом із соціалістичною повісткою доби. Але не дарма консервативні більшовики називали їх «попутниками», адже увійшовши до відділів Наркомпросу на запрошення А. Луначарського, вони сподівалися, що їхніми зусиллями відбудеться суттєвий зсув у бік європейських гуманістичних цінностей свободи слова та творчості, а все відстале та варварське, що є в більшовизмі, незабаром буде усунуте.

Однак на противагу футуристам та загалом митцям лівого ухилу одночасно із заснуванням ЛЕФу у 1922 році в РСФРР виникає Асоціація художників революційної Росії (АХРР) [147, с. 285], яка об'єднала колишніх «передвижників» та інших митців реалістичних шкіл. Не знайшовши повного порозуміння з А. Луначарським, АХРР заручається підтримкою найвищого керівництва армії та партії більшовиків, зокрема Й. Сталіна та К. Ворошилова [182, с. 14], які демонстративно відвідують виставки цього об'єднання. Відтоді починається повільне витіснення лівих митців зі всіх сфер культурного життя спочатку в Росії, а потім і в Україні.

У 1922 році, окрім заснування ЛЕФ та АХРР, після закінчення післяреволюційних війн відбулася ще одна резонансна подія — було утворено Союз радянських соціалістичних республік (СРСР), до якого увійшли РСФРР, УСРР, БРСР, та Закавказька СФРР [204, с. 77-78].

Утворення держави з багатьма республіками більшовики наводили як доказ того, яку вагу вони приділяють культурам окремих народів у складі колишньої Російської імперії, які більшу частину своєї історії не мали автономного статусу республік. Однак подальша історія доводить, що такий крок був наслідком не якихось примарних сентиментів радянської влади до окупованих нею народів, а результатом доволі прагматичного політичного розрахунку [201, с. 27]. У такий спосіб В. Ленін вирішив створити зручні умови

для потенційного розширення СРСР за рахунок добровільного або примусового приєднання європейських країн у вигляді союзних республік. Так само і українізація мала стати показовим прецедентом: у випадку приєднання інших країн ті можуть розраховувати на повне збереження своїх мов та культур. Але ще на етапі обговорення конституції нової радянської країни Й. Сталін, не побачивши сенсу у всіх цих політичних тонкощах, пропонував просто приєднати Україну, Білорусь та інші республіки до складу РСФРР [204, с. 77-78].

Подальші дії Й. Сталіна свідчать, що він загалом прийняв проект В. Леніна як корисний для міжнародного іміджу СРСР геополітичний маневр, проте не настільки, щоб реально виконувати закладену в ньому декларативну частину.

Так чи інакше, 1923 року проект В. Леніна переміг — XII з'їзд РКП(б) засудив російський шовінізм і проголосив курс на коренізацію, яка в Україні мала назву «українізація» [370, с. 49].

Визначну роль в українізації відіграли наркоми освіти Олександр Шумський та Микола Скрипник. За їхньої каденції значно прискорилося ліквідація неписьменності (Лікнеп), особливо в сільській місцевості, адже навчатися читати та писати рідною мовою значно простіше, ніж досить близькою, але все ж таки не рідною мовою [63, с. 40]. У той же час українською заговорили представники влади у великих містах Києві, Одесі, Харкові, Катеринославі, що змінило ставлення влади до україномовної творчої та наукової інтелігенції. Організації, які не поспішали змінюватись, ставали менш впливовими. Так, не готове вчасно українізуватися керівництво Всеукраїнського Пролеткульту швидко втрачало підтримку україномовних письменників, серед яких В. Еллан-Блакитний, В. Сосюра, М. Хвильовий, П. Тичина, В. Поліщук, О. Довженко [184, с. 382], які невдовзі увійдуть у нові об'єднання «Гарт», ВАПЛІТЕ, ВУСП, «Авангард», розвиваючи концепцію пролетарської культури, але вже українською мовою.

В образотворчому мистецтві утворення УСРР та українізація дали поштовх заснуванню АРМУ, ОСМУ, АХЧУ, ОММУ — у чому можна пересвідчитися з



самих назв об'єднань, в кожній із яких згадано Україну. В Києві, а потім і в Харкові, набуває популярності театральний колектив «Березіль» під керівництвом Леся Курбаса, з яким співпрацював член АРМУ В. Меллер [253, с. 203].

Попри те, що ідентифікація із Україною була досить поширеною і ніби створювала привід для подальшого порозуміння, конфлікти на ґрунті мистецьких смаків не тільки не вщухали, а й навпаки загострювалися, щороку виходячи у формат публічних обговорень та дискусій на сторінках газет і журналів [203, с. 1-2]. Переважно це був обмін погано аргументованими, але нищівними звинуваченнями, метою яких був не мистецтвознавчий аналіз, а намагання поквитатися з опонентами за допомогою образливих фраз, ідеологічних штампів, ярликів та вульгарної соціології [195, с. 131].

Так само, як і в сусідній РСФРР, викладачі та студенти вищих навчальних закладів УСРР розділилися на прихильників та поборників реформи художньої освіти, яку проводив А. Луначарський. Це було зумовлене тим, що від реформи, як і загалом від дій наркома, вигравали більшою мірою митці лівого ухилу [142, с. 26, 31]. Вже з 1919 року в Україні вони мали своїх представників в органах виконавчої влади, організовували виконання великих замовлень та займали місця професорів державних художніх закладів на рівні з представниками академічної школи, чого ніколи не було до революції.

Модерністи виявилися більш підготовленими до нових реформ, адже вони мали певний досвід роботи в дизайні та експериментували із різними техніками і матеріалами. У набагато складніших обставинах опинилися митці академічної школи, сприйнявши нововведення як катастрофу для реалістичних традицій.

Крім того, в Україні виконання реформи відбувалося у набагато складніших умовах, ніж у Москві та Петрограді, адже в Києві протягом 1918–1921 років багато разів змінювалась влада, статус академії, її розміщення та матеріальна база.

Від початку 1920-х років виконання реформи в УСРР активізується. Склад викладачів поляризується на її захисників та поборників. Лідером перших стає

М. Бойчук, лідером других — Ф. Кричевський, який знов обіймає посаду ректора академії [199, с. 36].

На першому етапі реформи у 1922 році УАМ було реорганізовано у Київський інститут пластичних мистецтв (КІПМ). Але, не задовольнившись результатом, НКО УСРР у 1924 році за порадою майбутнього ректора І. Врони об'єднує КІПМ із Українським архітектурним інститутом (УАІ) у єдиний заклад — Київський художній інститут (КХІ).

Як показав подальший розвиток подій, І. Врона зробив КХІ одним із найпотужніших вищих художніх закладів СРСР, залучивши багатьох лівих митців до викладання та оновлення української школи живопису [174, с. 24–25].

Окрім цього, він фактично зупинив на певний час поширення експансії АХРР та петербурзької школи живопису в Україні. Як боротьбист та український патріот [298, с. 362] І. Врона розумів, що спроби АХРР із 1923 року утворити філіали в Україні рівнозначні процесу русифікації українського народу. Адже всі, хто в Україні увійде в АХРР, автоматично будуть вважатися російськими митцями — це впливає із самої назви об'єднання, яке закінчується на «художників революційної Росії». Такий стан справ був результатом не тільки втручання АХРРу, а й наслідком відсутності всеукраїнських об'єднань в образотворчому мистецтві Україні до середини 1920-х років.

Отже, вже у 1925 році, пробувши на посаді ректора КХІ близько року, І. Врона, користуючись підтримкою лівих та проукраїнських митців з одного боку та знайомствами в органах виконавчої влади з іншого, домігся створення та офіційного затвердження всеукраїнського мистецького об'єднання Асоціації революційного мистецтва України [22, с. 78]. Лідери АРМУ І. Врона, В. Седляр, П. Горбенко відверто та публічно критикували АХРР у виступах, статтях та окремих брошурах [84; 87; 85; 92].

Очевидно, що дозволити собі таку критику можна було хіба що з 1924 по 1927 рік, тому що після смерті В. Леніна у 1924 році СРСР перебував у ситуації переходу влади та продовження доби НЕПу.

Загалом доба НЕПу характеризується лібералізацією відносин держави та суспільства. Вже з 1921 року починають активніше виникати літературні та мистецькі об'єднання, видавництва, журнали, творчі студії, гуртки, клуби, кінотеатри зі своїми приміщеннями, в яких вільно збирається творча інтелігенція [339, с. 67]. Такі процеси разом із можливістю займатися комерційною діяльністю сприяли зменшенню безробіття та голоду. Прийняття конституції СРСР у 1924 році та вдосконалення правового поля мало позитивний вплив, адже стають зрозумілими чіткі правила: що можна робити, а що ні. Таким чином з'являється можливість апелювати до принципу «все що не заборонено — дозволено» [339, с. 67].

У межах цього принципу ведуть свої творчі пошуки і модерністи. Розуміючи, що компартія суворо стежить за змістом, митці та літератори починають шукати свободу у просторі експериментів із формою.

Особливості державної політики середини 1920-х демонструє постанова Політбюро ЦК РКП (б) «Про політику партії в галузі художньої літератури» від 18 червня 1925 року [77, с. 53], в якій явно під впливом А. Луначарського проголошено: «Якщо в руках у пролетаріату вже тепер є безпомилкові критерії суспільно-політичного змісту будь-якого літературного твору, то у нього ще немає таких же певних відповідей на всі питання щодо художньої форми» [77, с. 55], а також висловлений принцип «за вільне змагання різних угруповань і течій в даній області» [77, с. 55]. Уже традиційно такі постанови про літературу стосувались і образотворчого мистецтва. Прикметно також, що невдовзі саме після цієї постанови в УСРР були офіційно зареєстровані АРМУ, АХЧУ, ОСМУ та інші об'єднання [6, с. 119].

Яскравим прикладом змагань різних об'єднань стануть великі всеукраїнські виставки, організовані НКО УСРР. Першою була виставка «10 років Жовтня» (1927) [4], що представляла найбільші мистецькі об'єднання

доби: АРМУ, ОСМУ, АХЧУ, митців різних течій та спрямувань [337, с. 25]. Порівняно із нею Друга всеукраїнська виставка (1929) [1] виявилась менш репрезентативною, адже у ній не взяли участь такі відомі митці, як: М. Бойчук, М. Бурачек, О. Довгаль, К. Єлева, В. Єрмілов, В. Касьян, С. Налепінська-Бойчук, Л. Крамаренко, О. Мизін, А. Таран, О. Хвостов, О. Шаронов та інші [86, с. 171]. Цього ж року АРМУ виставила твори своїх митців у Вірменії [15, с. 214]. Економічне зростання та позитивні культурно-політичні трансформації початку НЕПу разом із пропагандою вселяли багатьом примарну надію, що більшовицька влада поступово відкине все варварське, а повернення до свавілля силових структур часів військового комунізму вже малоімовірне. На хвилі таких сподівань повернулася з-за кордону частина української інтелігенції, яка емігрувала в революційні часи [204, с. 94, 148]. В окремих випадках передчуття свободи та збільшення громадянських прав у представників творчої інтелігенції надто радикально не збігалися з реальністю, в якій вже були концтабори із політв'язнями [35, с. 276]. Свідченням цього є літературна дискусія 1925–1928 років, яку розпочав М. Хвильовий статтею «Про “сатану в бочці” або про графоманів, спекулянтів та інших просвітян» в газеті «Культура і побут» від 30 квітня 1925 року [71, с. 228]. В дискусію з приводу проєвропейської орієнтації, яку висловлював М. Хвильовий, були залучені ледь не всі літератори тієї доби [242]. Протестний настрій та висловлювання проти впливів російської культури яскраво виразилося у статтях «Думки проти течії» [394, с. 92] та «Апологети писаризму». Тринадцятий розділ останньої статті мав провокативну назву «Московські задрипанки» [71, с. 229]. Після ознайомлення Й. Сталіна із цією статтею у 1926 році відбулися звільнення та публічний осуд всіх, хто мав необережність публічно висловлюватись подібно до М. Хвильового [71, с. 229]. Розпочався процес згортання українізації.

Загалом економічний та культурний підйом, який означився в УСРР у першій половині 1920-х, тривав за інерцією до кінця десятиліття. У 1924 році Іван Кавалерідзе відкрив пам'ятник Артему (Ф. Сергєєву) в Артемівську, а 1927

року — у Святогорську [149, с. 201–203], які було виконано в кубофутуристичній манері. 1928 року бойчукісти розписують Селянський санаторій ім. ВУЦВК на Хаджибейському лимані. У 1928–1930 роках [388, с. 91] твори українських митців було виставлено в рамках радянського павільйону на Венеційській бієнале, серед учасників: М. Бойчук, В. Касян, Ф. Кричевський, А. Петрицький, О. Довгаль, І. Падалка. Також у зарубіжних виставках беруть участь О. Богомазов, В. Седляр, В. Єрмілов, О. Екстер та інші [267, с. 3].

Окрім образотворчого мистецтва та літератури, швидкими темпами в цей період розвиваються кіно та архітектура. У 1925–1928 будують харківський Держпром [385, с. 98], який стане одним із архітектурних шедеврів конструктивізму. У 1922 році було створено Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ), а у 1927 році починає працювати Київська кінофабрика [204, с. 214, 614], збудована за макетом члена АРМУ, архітектора Валер'яна Рикова. Також у цей період працюють Харківська, Одеська та Ялтинська кіностудії. За часів головування ректора КХІ та голови ЦБ АРМУ І. Врони у Вищій кінорепертуарній комісії було знято, зокрема, такі фільми: «Звенигора», «Сумка дипкур'єра» (1927), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930) О. Довженка; «Одинадцятий» (1928), «Людина з кіноапаратом» (1929) та «Симфонія Донбасу» (1930) Д. Вертова [298, с. 324].

Початком повернення радянської влади до репресивної політики став кінець 1927 року, коли відновилися методи продрозгортки часів військового комунізму, що стало фактичним припиненням НЕПу у сільськогосподарській сфері [204, с. 176]. Вже у 1928 році почалася колективізація — примусове об'єднання селян у колгоспи, яке супроводжувалось відбиранням у них земель, свійських тварин та засобів праці. Не згодних із такою політикою вбивали на місці або висилали за межі України [35, с. 162]. Всі досягнення середини 1920-х були змарновані, почалось падіння економіки.

Не бажаючи визнавати своєї провини у провальних реформах, Й. Сталін почав покладати її на зовнішніх та внутрішніх ворогів СРСР. Відбуваються

партійні чистки, унаслідок яких найбільш освічених та ідейних більшовиків замінюють на молодих, вірних Й. Сталіну конформістів, загострюється нетерпимість до будь-яких проявів інакомислення [35, с. 324].

Після усунення у 1929 році А. Луначарського з посади наркома освіти [142, с. 195] доля розвитку модернізму в СРСР фактично була вирішена на користь митців правого ухилу, проте жорстка репресивна боротьба проти так званого формалізму почнеться у 1930-х роках.

### **2.3. Боротьба із формалізмом. Репресії радянської влади проти членів АРМУ та викладачів КХІ**

Сьогодні немає жодних наукових підстав вважати, що захоплення реалізмом або модернізмом автоматично зараховує творчу особистість до певної політичної сили, класового або етнічного походження, адже серед художників, які просували ці напрями, були представники різних ідентичностей. Але лідери тоталітарних режимів переважно думали інакше, і змушували вірити в це інших.

Нетерпимість СРСР та Третього Рейху до модернізму має багато спільних рис, та принаймні одна виділяється з-поміж інших — погано аргументовані напади підкріплювались загрозливим авторитетом партійної еліти. Тільки якщо в СРСР модернізм та його митців звинувачували у зв'язках із зарубіжною буржуазією [347, с. 220], то в нацистській Німеччині — у змові з більшовиками [147, с. 305].

Джерелом таких підозр був страх партійної верхівки перед шпіонажем, який виливався у параноїдальне вишукування найбільш підозрілих прошарків суспільства [24, с. 13]. І коли представників так званих «класових ворогів пролетаріату» на теренах радянської влади майже не лишилось, більшовики взялися за чистку всіх інших, шукаючи шпигунів серед наукової, гуманітарної та творчої інтелігенції [363, с. 168]. Адже саме серед них була найбільша

кількість осіб із іноземною освітою, які мали міжнародні зв'язки, подорожували світом та прагнули бути в курсі останніх новацій. У цьому контексті, в стереотипному образі художника-модерніста сконцентрувалися всі ті риси, які викликали ідеологічну параною.

Спроби визначити культурні пріоритети в середовищі більшовиків з'явилися ще до революції. Цікавими в цьому сенсі є праці О. Богданова, який вважав, що культура минулих епох переважно виражає настрої та переконання панівних суспільних класів: аристократії, буржуазії та духовенства, тому нова пролетарська культура має не тільки за змістом, а і за формою відрізнятись від усього, створеного раніше [42, с. 105-106]. Така концепція спонукала до пошуків мистецьких новацій та порозуміння із футуристами. Але тільки-но на її основі постала численна культурно-просвітницька організація, В. Ленін розкритикував Пролеткульт, побоюючись не так спроб класового аналізу мистецтва, як керівництва організації, яке могло легко перетворитись на осередок опозиційних політичних сил [259, с. 1].

Згодом словосполучення «пролетарська культура» почне зникати з ужитку, але класовий детермінізм у мистецтві знов відродиться за часів правління Й. Сталіна, тільки вже не в контексті заклику до формальних пошуків самобутнього пролетарського мистецтва, а навпаки — на захист консервативного повернення до реалістичних традицій XIX століття на хвилі згортання НЕПу [182, с. 5].

Й. Сталін не намагався приховувати, що йому до вподоби «ампір» та реалістична героїзація радянського життя. При цьому його не хвилював той факт, що такі смаки не в'яжуться із пролетарським побутом, викликаючи подив навіть у зарубіжних прихильників сталінізму. Наприклад, Д. Рівера під час свого візиту в СРСР разом із А. Сікейросом намагався переконати Й. Сталіна, що революційний зміст у мистецтві має бути виражений у революційній формі, а імперський вигляд мистецтва та архітектури аж ніяк не пасує соціалістичному вождю з народу, який бореться проти імперіалізму [347, с. 329].

Але Й. Сталін розглядав культуру не тільки з естетичної, а і з політичної точки зору. Він на практиці пересвідчився, що візуальне мистецтво має значний пропагандистський потенціал, який підсилюється, якщо в образах нових героїв реалістично передано риси, притаманні суспільним авторитетам або типажам, які переважно викликають довіру та симпатію. Також реалізм дає більший потенціал для ідентифікації з етнічними, класовими та моральними ознаками зображених персонажів. А от у авангардних пошуках, навпаки, глядачу інколи важко визначити, де герой, а де ворог, і який сенс намагається вкласти автор у зображений ним сюжет або композицію [147, с. 306-307].

Серед урядових функціонерів модерністські твори часто викликали підозри у спробах митців непомітно «підсунути» соціальну карикатуру на дії влади, навіть якщо їхні автори, навпаки, декларували агітаційний зміст [296].

Приводи для таких підозр дійсно мали підстави, це підтверджує приклад картин «Повстання» (1929) [350, с. 153] та «Перше травня» (1929) [350, с. 145] В. Пальмова. Останній твір, попри свою святкову назву, радше завуальовано виражає розчарування від колективізації, ніж захоплення радянською дійсністю. Схожий контroversійний зміст можна побачити і в картині В. Седляра «Розстріл в Межигір'ї» (1927) [350, с. 191], яка попри декларативне засудження білогвардійського терору, більше нагадує про червоний терор та ВНК.

Таким чином, із низки причин модерністи викликали в партійної еліти переважно неприємний дискомфорт, очікування завуальованих викриттів невтішних наслідків їхньої політики. Тому рішення про ліквідацію модерністського руху тільки чекало зручного часу і відкладалося тільки з тактичних причин.

На першому етапі боротьба із модернізмом відбувалася переважно економічними засобами — за рахунок неофіційного протекціонізму його найзапеклішого ворога — Асоціації художників революційної Росії (АХРР), заснованої у 1922 році [19, с. 157–159].



Із перших років існування в АХРР з'явилося щедре державне фінансування, на виставки АХРР приходило вище партійне керівництво, а члени цього об'єднання отримували регулярні замовлення від держструктур. В інших осередків митців не було такої підтримки, тож їм доводилось боротися за своє існування у фактично нерівній конкуренції.

Вже з 1923 року АХРР намагається поширити свій вплив і в Україні, перетворившись таким чином у всесоюзне об'єднання. Проте ініціативна група реалістичних митців, яка займалася створенням всеукраїнського об'єднання (пізніше АХЧУ), відмовилася стати філіалом АХРР в Києві, обмежившись підписанням договору про співпрацю [132, арк. 34].

У середині 1920-х позиції лівих та правих митців, здавалося, були практично на рівних, що дозволяло художникам та літераторам брати активну участь в процесах українізації та розвитку модернізму, але подібний паритет був тільки ілюзією, адже державне керівництво вже визначилося із позицією і тільки чекало зручного моменту, щоб довести справу до кінця. Не розуміючи складної політичної боротьби у керівництві СРСР та позиції Й. Сталіна щодо України, частині української інтелігенції здавалося, що існує можливість легально збільшувати автономний статус УСРР, принаймні в сфері культури. Саме на цій хвилі відбувається заснування АРМУ, підписання звернення до НКО проти впливу російської культури в Україні [19, с. 159], публікують свої відомі статті М. Хвильовий [395, с. 85] та В. Седляр [310, с. 7].

Проте разом зі згортанням НЕПу та українізації розпочався наступ і на українську творчу інтелігенцію [6, с. 119]. У таких умовах успіх бойчуків із розписами Селянського санаторію, а також їхня участь у Венеційській бієнале у 1928–1930 роках [267, с. 3] сприяла загостренню критичної уваги до них з боку давніх опонентів та ворогів.

Так, наприклад, у 1929 році газета «Вечірній Київ» розмістила статтю «Живопись на фанере» В. Чаговця [390, арк. 1], яка мала викривально-глузливий характер ведення думки. Далі з'явилися статті А. Петрицького «Фактичні поправки до статті Врони» (1929) [290, с. 56] та «Спогади про

М. В. Семенка» (1929) [289, с. 31-33], а також Г. Шкурупія «Диктатура богомазів» (1930) [397, с. 26-34], М. Семенка «Ще про бойчукістів» (1930) [317, с. 53] та І. Товарця «Критика апологетів “бойчукізму”» (1930) [369, с. 54-55] в журналі «Нова генерація» [319, с. 132]. Відповідаючи на цю серію статей у газеті «Пролетарська правда», М. Бойчук спонукає своїх критиків повернутися у поле мистецтвознавчих, а не політичних та наклепницьких оцінок його творчості. Зокрема, він ділиться цікавими роздумами: «За найкращий доказ, що нахил до монументалізму з’явився не тільки в мене, може бути хоч би творчість мексиканського художника Дієго Рівера» [55, арк. 4]. На противагу критикам, бойчукісти В. Седляр [315, с. 3], І. Падалка [279, с. 113], П. Горбенко [118, с. 101], Є. Холостенко [388, с. 91] написали низку статей про свої ідеологічні принципи. Призупинити цькування митця допоміг і нарком просвіти М. Скрипник своєю промовою на пленумі АХЧУ 1930 року [347, с. 327], але, як виявилось, ненадовго, адже незабаром і він попаде в немилість.

Вочевидь, у опонентів М. Бойчука серед митців лівого ухилу не було об’єктивного розуміння процесів, що відбувалися, а тим більше — сумних наслідків, до яких ті згодом призведуть. Вони сподівалися домогтися змін у культурній політиці НКО у свій бік, зменшити вплив бойчукістів та І. Врони на художнє життя, не розуміючи, що загрозлива консервативна політика йде не з Києва, як їм здавалося, а з Москви, тож їхня критика фактично допомагає репресивному наступу на весь український авангард.

Тим часом восени 1929 року відбулася знакова подія: був усунутий з посади нарком просвіти А. Луначарський [142, с. 195], який із 1917 року, попри значний спротив та вимушені компроміси, але все ж системно сприяв розвитку модернізму за радянської влади. Із цього моменту фактично почався зворотний відлік повного згорання розвитку модернізму в СРСР.

Одним із яскравих прикладів наклепницької критики проти бойчукістів, формалізму та АРМУ є брошура «За пролетарську гегемонію в просторовому мистецтві» [182], видана 1931 року ректором Харківського інституту просторових мистецтв та керівником АХЧУ А. Комашкою. Примітно, що в

тексті брошури використано широкий спектр літературних джерел та цитат лідерів компартії, але в підсумках автор доходить досить банального висновку про зв'язок бойчукізму із «куркулями» [182, с. 33], тобто заможними селянами, які чинили опір колективізації (1928–1937). Також у брошурі багато слів присвячено висвітленню процесу так званої федералізації мистецьких об'єднань, який, як відомо тепер, насправді був підготовкою до створення централізованої структури нового типу — Спілки радянських художників України [196].

Уже 23 квітня 1932 року, під час Голодомору в Україні, ЦК ВКП(б) ліквідувала всі мистецькі об'єднання [77, с. 172], але до нової організації, яка мала постати натомість, було вирішено брати не всіх.

Основні критерії прийому до Спілки з'вилися вже за місяць: 23 травня 1932 року І. Гронський у «Літературній газеті» [260, с. 1] вперше вжив поняття «соціалістичний реалізм» та виклав основні принципи його методики, які розробляли М. Горький, А. Жданов та Й. Сталін [147, с. 284].

Саме через процедуру вступу до Спілки художників було вирішено принизити формалістів, змусити їх відмовитись від авангардних принципів творчості та нав'язати їм засади методу соціалістичного реалізму.

У лютому 1933 року було звільнено наркома освіти М. Скрипника, який невдовзі накладе на себе руки [35, с. 118].

Репресії проти української інтелігенції почалися ще до Голодомору. Старт дала справа «Спілки визволення України» (СВУ) 1929 року [204, с. 583], потім «Українського національного центру» (УНЦ) 1932 року [204, с. 584], «Української військової організації» (УВО) 1933 року [204, с. 613]. Почалися чистки у наукових та культурних закладах, 1933 року був позбавлений волі колишній ректор та керівник ЦБ АРМУ І. Врона [298, с. 367] та керівник театру «Березіль» Лесь Курбас.

До весни 1933 року з керівних посад було усунуто всіх, хто будь-коли активно сприяв українізації або симпатизував об'єднанням модерністів, а в листопаді–грудні 1933-го нове керівництво НКО на чолі з В. Затонським

організувало пленум Оргбюро Спілки художників та скульпторів України, на якому в присутності багатьох митців відбувся публічний осуд бойчукістів та митців лівого ухилу в мистецтві [131].

На цьому пленумі особливо критичним був А. Хвиля — завідувач Відділу агітації і пропаганди ЦК КП(б)У (Центрального комітету Комуністичної партії (більшовиків) України), заступник наркома освіти УРСР та колишній боротьбист, який, ставши більшовиком, особливо відзначився у боротьбі з тим, що, на думку керівництва компартії, було названо «українським націоналізмом» [347, с. 220].

Критикуючи «намагання повернути розвиток української культури на буржуазні шляхи» [131, с. 10], А. Хвиля наголосив на тому, що більшість з тих, хто працював за часів УНР (натякаючи на бойчукістів), не перестають оглядатися в минуле, шукаючи там зразки для творчого вираження, тим самим свідомо намагаються радянське мистецтво направити зворотнім шляхом до часів гетьманщини [131, с. 14].

Нарком освіти УСРР В. Затонський виступаючи на цьому пленумі звинуватив М. Скрипника у підтримці розвитку формалістичних течій і національної лінії в мистецтві, а також розкритикував розписи Луцьких казарм, виконані під керівництвом М. Бойчуком, в яких «радянлізували якусь княгиню з Софійського собору» або «зображували козака з п'ятикутною зіркою замість тризуба» [131, с. 121].

В. Затонський допустив, що де-яким митцям важко одразу опанувати метод соціалістичного реалізму, бо треба мати не тільки талант, майстерність, а й пролетарський світогляд [131, с. 122]. І хоч він віддав належне М. Бойчуку як експерту з технології монументального живопису, в якому є потреба для оформлення нових приміщень театрів, клубів тощо, але акцентував на тому, що доведеться допомогти митцю визначитися «щодо змісту» [131, с. 127].

М. Бойчук та його учні намагалися пояснити безпідставність таких звинувачень [345, с. 396]. За словами І. Падалки, ніхто з художників не міг

передбачити як будуть змінюватися вимоги до їхньої творчості, а отже і не міг працювати в руслі пізніших настанов компартії [131, с. 130].

Важливо було також те, що І. Падалка порушив питання щодо професійного рівня критики у відношенні до бойчукістів. На його думку, більшість таких обвинувачень необґрунтовані й мають надуманий суб'єктивний характер, тож загалом художня критика, на думку митця, має рухатися до кращих стандартів та більш толерантного ставлення до митців, які думають і працюють, інакше ніж бажалося б критику [131, с. 131]. Як зазначав М. Криволапов: «Наклепи, перекручення, звинувачення, наліплювання ярликів — “ворог народу”, “фашист” — це був лексикон тогочасної української критики» [195, с. 131].

Одним із приводів для критики М. Бойчука стала монографія К. Сліпка-Москальціва «Михайло Бойчук», видана 1930 року. Ще в 1931 році учні І. Падалки О. Довгаль і М. Фрадкін написали рецензію на неї у журналі «Критика» [41]. Автори рецензії не погоджуються із тим, що в монографії М. Бойчук представлений як учитель, який ніколи не помиляється у своїх творчих і педагогічних настановах. Але ця рецензія не призвела до порозуміння із опонентами, навпаки на пленумі 1933 року митець все одно був змушений відмежуватися від хвалебних висновків К. Сліпка-Москальціва [131, с. 116].

Коли почалися арешти, першим у листопаді 1936 року був заарештований Василь Седляр, який перед цим навіть певний час займав посаду секретаря Оргбюро спілки художників України, а менше, ніж через рік — 13 липня 1937 року він був страчений [352].

Після В. Седяра така ж участь спіткала його вчителя М. Бойчука [356], та І. Падалку [353], а у грудні 1937 року — дружину М. Бойчука Софію Налепінську-Бойчук [39, с. 46-49].

Незважаючи на те, що К. Сліпка-Москальців не був заарештований разом з В. Седляром, М. Бойчуком та І. Падалкою [322, с. 262], органи НКВС взяли його у 1938 році в Харкові, де він працював у Харківській картинній галереї [355, арк. 10]. Під тиском слідчого його змусили визнати, що він нібито з 1927

року перебував у контрреволюційній українсько-націоналістичній групі М. Бойчука [354, арк. 139-143]. Вдалося виявити, що К. Сліпко-Москальців був розстріляний 10 червня 1938 року [354, арк. 165, 172].

Лише через 20 років 1 лютого 1958 року Військова Колегія Верховного Суду СРСР провела перевірку кримінальних справ В. Седяра, М. Бойчука, І. Падалки, С. Налепінської-Бойчук [322, с. 262], скасувавши вироки 1937 року [355, арк. 199]. Так само 13 червня 1958 року вирок по кримінальній справі Костянтина Яковича Сліпка-Москальціва був скасований за відсутністю складу злочину [355, арк. 215].

Серед творчої інтелігенції, пов'язаної із бойчукістами, АРМУ та першим вищим державним закладом художньої освіти (УАМ, КІПМ, КХІ), радянськими каральними органами були знищені: М. Бойчук, С. Гіляров, Д. Дяченко, Ф. Ернст, М. Івасюк, М. Касперович, І. Липківський, С. Матушевський, Ю. Михайлів, О. Мурашко, С. Налепінська-Бойчук, І. Падалка, Г. Пустовіт, О. Рубан, В. Седляр, К. Сліпко-Москальців, Ф. Шміт, І. Шульга, Д. Щербаківський та інші [350; 40; 39; 31; 33; 35]. Повернулися після репресій: О. Бізюков, І. Врона, К. Гвоздик, О. Кравченко. Невідомою є доля члена ЦБ АРМУ П. Горбенка. Варто зауважити, що репресивна машина радянської влади була нерозбірливою, адже вона знищила не тільки бойчукістів, а і їхніх критиків від держави — В. Затонського та А. Хвилю, а також окремих членів ворожого щодо АРМУ об'єднання АХЧУ (В. Сільвестрова, М. Попова, І. Шульгу та інших) [350].

Тільки у 1950-ті роки, після смерті Й. Сталіна, відбулася офіційна реабілітація жертв репресій. І лише на сучасному етапі знання про репресованих митців-модерністів перестали бути об'єктом наклепів, заборон та цензури, зайнявши належне їм місце в історії української культури.

## Висновки до другого розділу

Часовий відрізок із 1917 по 1932 роки є одним із чи не найконтрастніших в історії українського мистецтва. Найбільш позитивними подіями цього періоду є створення та проголошення незалежності УНР, заснування УАМ, культурне відродження часів українізації. Утім, це також один із найдраматичніших періодів історії українського народу, в який відбувалися війни Української революції, червоний терор, Голодомор, та розпочинались сталінські репресії. В образотворчому мистецтві у цей час загострюється боротьба різних мистецьких об'єднань.

1. Заснована УЦР 5 грудня 1917 року УАМ об'єднала у своєму складі митців різних напрямів, течій, видів та жанрів образотворчого мистецтва. Цей принцип багатопрофільності зберігався і надалі, до кінця 1920-х років. Засновники УАМ М. Бойчук та брати Кричевські поступово стали найбільш авторитетними професорами в подальшому існуванні закладу після його реорганізацій у КПМ та КХІ. Водночас, розвиток стосунків М. Бойчука та Ф. Кричевського від часів заснування УАМ впливав і на інших викладачів. До більшовицької окупації серед професорів УАМ не було серйозних конфліктів на ґрунті різних мистецьких поглядів. Важкі обставини військових протистоянь часів Української революції призвели до поляризації викладацького та студентського складу на митців лівого та правого ухилів мистецтва.

2. На основі аналізу періодичних видань 1920-х років доповнено наукові відомості щодо участі художників-авангардистів — викладачів Академії в суспільному житті та виставках у Києві та інших містах України. Відзначено роль М. Бойчука серед викладацького складу, який, маючи фахову закордонну освіту, організаційний досвід, опікуючись проблемами самобутності українського живопису, став одночасно одним із найбільш авторитетних митців українського модернізму.

4. Розкрито, що в Україні ще на початку 1910-х років існували протилежні за поглядами мистецькі осередки. Найбільш впливовими з них були

прихильники реалістичних шкіл живопису та модерністи, які залишалися переважно невизнаними. Як свідчать новітні дані, ситуація змінилась тільки після Лютневої революції. Процес державотворення в Україні та заснування УАМ створили умови для об'єднання митців різних напрямів та течій. Період існування УЦР виявився сприятливим для активізації експериментальної творчості. Модерністське мистецтво за часів УНР розвивалося в руслі свободи творчості, художники-новатори отримали значно більший суспільний вплив, ніж раніше. У культурних процесах домінує прагнення переосмислити українське мистецтво в контексті європейських тенденцій.

3. Підтверджено значення постаті І. Врони у становленні та розвитку КХІ. Його організаторський талант, формальні та неформальні зв'язки із органами виконавчої влади сприяли суттєвому зміцненню матеріальної бази, формуванню кількісного та якісного складу викладачів КХІ. Саме професори КХІ стали фундаторами і членами найбільших мистецьких об'єднань 1920-х років. Із приходом І. Врони КХІ стає не тільки найбільшим мистецьким вишем, а і ключовою інституцією художнього життя України. Проведені реформи поставили КХІ в один ряд із Баухаузом та передовими освітніми закладами 1920-х років.

5. Унаслідок вивчення фактологічного матеріалу, критичного аналізу архівних матеріалів встановлено, що для українського образотворчого мистецтва 1920-ті роки — це період загостреного та відкритого протистояння різних концепцій розвитку, які ніколи до цього не досягали такої гостроти та концентрації. Ключовим об'єднаннями, задіяним у цій боротьбі, стали АРМУ АХЧУ та ОСМУ.

7. В часи українізації та НЕПу в культурному житті України суттєво збільшилась кількість періодичних видань: газет та журналів, з'явилися нові мистецькі об'єднання. На тлі часткового потепління відносин із західними країнами та повернення ринкових відносин значну свободу творчості отримало і мистецтво. Наведено невідомі факти і додаткові аргументи щодо історичного значення КХІ у заснуванні та подальшій діяльності АРМУ як останньої



барикади на захисті формально-стилістичних експериментів в образотворчому мистецтві перед сталінськими репресіями. АРМУ було найбільшим мистецьким об'єднанням України, яке підтримувало мистецькі новації своєї доби.

8. Виявлено, що ще з середини 1920-х керівництво СРСР почало створювати особливо сприятливі умови для митців реалістичної школи живопису, більшість із яких увійшли до АХРР та АХЧУ. З кінця 1920-х почалися кадрові чистки, в яких були звільнені ті, хто проявляв найбільшу лояльність до українізації та модерністського руху в Україні. На початку 1930-х років ліквідація всіх мистецьких об'єднань та заснування на їх місці Спілки радянських художників України мали на меті знищення інакомислення в художній спільноті та примусове нав'язування методу соціалістичного реалізму. У 1930-ті роки було фізично знищено та репресовано десятки тисяч представників української інтелігенції, які щиро підтримували українізацію. Серед них і представники українського мистецького авангарду — спільноти новаторів мистецтва. Разом із початком репресій культурне життя втрачає залишки автономності та підпадає під контроль держави, а мистецтво стає засобом цілеспрямованого впливу на маси для формування лояльності до панівної еліти.

9. Враховуючи те, що дана дисертація має певні тематичні межі, у фокус мистецтвознавчого аналізу потрапили лише ті митці, розгляд яких відповідає меті дослідження. Водночас, ширше коло діячів культури та окремі факти їхньої біографії та творчі досягнення було розглянуто при аналізі історичних обставин 1920-х років. Виявлено, що викладацький склад КХІ формувався з 1917-го (року заснування УАМ), а найбільший вплив саме на живопис українського модернізму другої половини 1920-х серед викладачів КХІ мали члени АРМУ: М. Бойчук, О. Богомазов, П. Голуб'ятников та В. Пальмов, адже їхні творчі принципи мали продовження в творчості молодших поколінь живописців. Такі висновки стали результатом аналізу біографій широкого кола художників та статей із згадками про них у періодичних виданнях 1920-х років. Так, В. Єрмілов та О. Хвостенко-Хвостов, М. Глуценко не працювали в КХІ,

В. Татлін викладав на теа-кіно-фото відділені малярського факультету в КХІ і був під сильним впливом ЛЕФу, який декларував необхідність зменшення ролі станкового живопису. К. Малевич не був членом АРМУ. В. Меллер у 1920-ті роки переважно працював як театральний художник та вів у КППМ майстерню театального мистецтва, а 1926 року разом із театром «Березіль» переїхав у Харків. В. Касіян та С. Налепінська-Бойчук викладали в КХІ графіку, Є. Сагайдачний — малюнок на курсі фортех. К. Єлева, О. Бізюков, О. Кравченко, О. Мизін, І. Падалка, О. Павленко, М. Рокицький, В. Седляр, М. Шехтман були учнями М. Бойчука, тож їх у даній дисертації розглянуто в рамках його школи та відповідно до їхньої діяльності саме в живописі.

## РОЗДІЛ 3

### МИСТЕЦЬКІ ПРИНЦИПИ ПРОВІДНИХ ДІЯЧІВ АРМУ В КХІ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА ЖИВОПИС УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1920-Х — ПОЧАТКУ 1930-Х РОКІВ

#### 3.1. Історія заснування та мистецькі принципи АРМУ

У 1920-ті роки виконавча влада СРСР у сфері культури, маючи намір спростити контроль над художнім життям країни, стає більш прихильною до офіційних театрів, видань, гуртів та інших організацій, ніж до окремих особистостей, що підштовхує творчу інтелігенцію самоорганізовуватися у різноманітні офіційні осередки [338, с. 64]. Унаслідок цього за короткий час з'являється ціла низка об'єднань, серед яких «Авангард», «Гарт», «Плуг», ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників), АРМУ, АХЧУ, ОСМУ тощо.

Здебільшого такі об'єднання запозичували окремі організаційні або ідеологічні принципи Пролеткульту та декларували свою підтримку Компартії. Та на цьому їхня схожість закінчувалась, адже щодо творчих поглядів вони часом займали діаметрально протилежні позиції. Одні з них уклали між собою союзи [338, с. 98], а інші навпаки перебували у гострій конкуренції, яка переходила на рівень особистих образ та наклепів.

Основні протиріччя серед художніх об'єднань були між представниками реалістичної школи та прихильниками експериментів у руслі модернізму. Жорсткий тиск державного апарату, який монополізував функції меценатства, колекціонування та працевлаштування, призвів до різкої поляризації художньої спільноти на непримиренні табори, які, відстоюючи власні позиції, доповнювали свої переконання ідеологічними догмами та популістськими твердженнями.

Ключовими об'єднаннями, задіяними в цій боротьбі в УСРР, стали АРМУ, АХЧУ та ОСМУ [338, с. 206–207], в їхній організації активну участь брали

професори КХІ [198, с. 100, 122]. Варто зазначити, що на момент заснування АРМУ не було жодного всеукраїнського мистецького об'єднання, яке мало свої регіональні філії в різних містах УСРР [338, с. 112–113]. Також не було крупних та впливових мистецьких об'єднань лівого ухилу мистецтва, які б прагнули до збільшення числа своїх членів та захисту їхніх інтересів. Натомість у митців правого ухилу ситуація із самоорганізацією складалася трохи краще, адже в Києві та Харкові з 1923 року [338, с. 151] існували осередки, що підтримували міцний зв'язок із російською АХРР, яка мала неофіційну державну протекцію. Також в Одесі активно розвивалося Художнє товариство ім. К. К. Костанді [338, с. 116].

Водночас, на боці модерністів залишалися окремі урядовці у структурі НКО УСРР, які слідом за політикою НКО РСФРР і далі проводили реформи художньої освіти, спрямовані на зближення мистецтва та виробництва. Цей фактор виявився дуже сприятливим для заснування АРМУ, адже серед таких урядовців, зокрема, був І. Врона, якого врешті призначили ректором КХІ 1924 року [298, с. 340]. Діяльність І. Врони помітно зміцнила позиції лівих в Україні за рахунок залучення їх до роботи в КХІ. Одним із його перших рішень була організація всесоюзного конкурсу на вільні посади професорів. Унаслідок конкурсу склад КХІ саме напередодні заснування АРМУ (1925) поповнили митці переважно модерністського спрямування [91, с. 23–26]. Серед них слід згадати П. Голуб'ятникова, В. Пальмова та В. Татліна, які після приїзду до Києва та отримання посад професорів менш ніж за рік стають членами АРМУ. Такий збіг обставин нашттовує на думку, що І. Врона свідомо готував ґрунт для нового мистецького об'єднання. Сама ж ідея створення такого об'єднання, ймовірно, зародилась ще з 1922 року, коли у сусідній РСФРР виникли ЛЕФ та АХРР.

АРМУ було засновано 25 серпня 1925 року [22, с. 78] на організаційних зборах у Києві, а вже восени, 30 листопада [240, с. 29] відбулося офіційне затвердження статуту [357, арк. 2-3], «який підписали: В. І. Татлін, Є. Я. Сагайдачний, Б. М. Кратко, А. І. Таран, М. Л. Бойчук, В. Т. Седляр,

В. Г. Меллер» та інші митці [21, с. 38] — більшість із яких були викладачами КХІ. Головою Центрального бюро АРМУ, відповідно, став ректор КХІ І. Врона [21, с. 39–40; 87, с. 5].

Створення асоціації одразу ж набуло суспільного розголосу як з ініціативи самих його членів, так і у відгуках різних діячів культури та мистецтва. Одну з перших звісток про АРМУ містить стаття І. Врони в газеті «Пролетарська правда» від 2 серпня 1925 року [83, с. 5], в якій він інформує про завершення організаційної роботи із заснування нового об'єднання. Також важливою є стаття «Асоціація революційних митців» [114, с. 3] П. Горбенка від 13 грудня 1925 року, де описано основні програмні засади вже створеного об'єднання. Проте найбільш важливі тексти асоціації І. Врона та В. Седляр опублікували 1926 року. Серед них — стаття «АРМУ і культура революційного мистецтва» [84] в журналі «Життя й революція», видання «Мистецтво революції й АРМУ» [92] І. Врони, а також «АХРР та АРМУ» [310] В. Седляра. У своїх публікаціях І. Врона як ідеолог нового об'єднання констатує, що до створення АРМУ художники в УСРР перебували у певній дезорганізації, що гальмувала художнє життя та спричинила проблеми із соціальною адаптацією митців у нових економічних умовах, кардинально відмінних від дореволюційних [96, с. 5]. Тож АРМУ взяло на себе завдання не тільки розв'язати цю проблему, а й об'єднати митців, які до того перебували у конфронтації [92, с. 6]. Членами АРМУ стали представники досить різних мистецьких поглядів: окрім явно лівих В. Татліна, О. Богомазова, В. Пальмова, до реалістів, імпресіоністів та символістів, серед яких С. Прохоров, М. Бурачек та М. Жук [278]. Щоб забезпечити собі широку підтримку, АРМУ на відміну від АХРР, у своїх деклараціях не ставала на захист однієї течії або напряму в мистецтві [344, с. 110-112].

Творчим принципом новоствореної асоціації став критичний аналіз радикально лівих (ЛЕФ) та радикально правих (АХРР) ухилів у мистецтві задля вироблення третього, синтетичного і водночас досконалішого, мистецького спрямування, в якому поєднуються найбільші досягнення як перших, так і других [93, с. 22, 24, 42].

Утім, набагато більше критики лунає саме щодо митців правого ухилу, які дотримувалися традицій реалістичних шкіл XIX століття та мали підтримку АХРР [92, с. 35]. Це російське об'єднання становило більш реальну небезпеку, ніж ЛЕФ, адже факти красномовно свідчили: АХРР має неофіційну державну протекцію [19, с. 157–159]. Йдеться про те, як легко АХРР порівняно з іншими об'єднаннями організувала виставки, на які приходило найвище керівництво СРСР [182, с. 14]. Та, насправді, державна протекція була міцнішою і стосувалася також щедрих закупівель та замовлень, які створювали спокусу для митців переходити в АХРР та ставати на захист реалістичної школи [115, с. 7].

Тож не буде перебільшенням стверджувати, що АРМУ від початку позиціонувала себе як об'єднання, яке протистоїть проникненню АХРР в Україну. На це чітко вказує меморандум, складений з ініціативи членів АРМУ в січні 1926 року на ім'я наркома О. Шумського [246, арк. 208-218], в якому висловлено стурбованість із приводу намагання АХРР повернути втрачену гегемонію російської культури в Україні. Меморандум підписали 44 відомі діячі культури, зокрема: «Лесь Курбас, М. Біляшівський, Ф. Ернст, І. Врона, В. Василько, М. Семенко, С. Бондарчук, О. Довженко, В. Пальмов, А. Серeda, М. Бойчук, Б. Кратко, М. Жук, В. Татлін, М. Бурачек та інші» [19; 21, с. 38].

Треба зауважити, що занепокоєння лідерів АРМУ були не безпідставними: як уже зазначалося, за підтримки вищого партійного керівництва АХРР розрісся у великого монополіста, поглинаючи одне об'єднання за іншим незалежно від їхньої колишньої спрямованості. Так, у 1924 році до АХРР увійшли члени НОЖ (Нового общества живописцев), а 1926 року — «Бубновий валет». Найбільш стійким в Росії виявилися ЛЕФ та ОСТ (Общество станковистов), але і вони почали втрачати своїх прихильників.

Та цього виявилось замало: вже з 1923 року почали з'являтися осередки АХРР в Харкові та Полтаві, які агітували вступати у свої ряди українських митців, влаштовували виставки та претендували на розширення свого впливу саме як російського об'єднання на території УСРР. Крім того, у серпні 1926 року було засновано основного конкурента АРМУ — мистецьке об'єднання

Асоціація художників червоної України, яке ледве не стало філіалом АХРР та врешті обмежилось підписанням договору про співпрацю [307, с. 90-91].

Великою перевагою АРМУ було те, що вона створювалась не на порожньому місці, а на основі викладацького складу та матеріальної бази КХІ. Крім викладачів, таких як М. Бойчук, О. Богомазов, В. Меллер, Є. Сагайдачний, до АРМУ приєдналась ціла плеяда митців переважно модерністського спрямування, яких І. Врона запросив до КХІ. Саме тому серед перших членів АРМУ також опиняються В. Пальмов, П. Голуб'ятников В. Татлін, В. Касіян та інші. Також чисельність АРМУ збільшилася за рахунок студентів КХІ та бойчукістів із МХКТ та ХХТ (Харківського художнього технікуму).

Виступи та публікації ключових діячів АРМУ (І. Врона, В. Седляр, П. Горбенко) проголошували досить широку програму, яка полягала у синтезі найпрогресивніших модерністських тенденцій мистецтва. Серед художніх об'єднань 1920-х років АРМУ найбільш чітко висловила свою підтримку концепції виробничого мистецтва. Провідні діячі АРМУ сподівалися, що реформи в культурі та освіті, започатковані рухом виробничого мистецтва, прискорять інфраструктурне зближення художніх освітніх закладів із заводами та фабриками, сприятимуть залученню та працевлаштуванню широкого спектру фахівців, та поліпшать їхнє забезпечення всіма необхідними ресурсами та технічними засобами [316, с. 4]. Така спрямованість АРМУ відбилася і на складі об'єднання, до якого увійшли не тільки митці найбільш поширених видів образотворчого мистецтва, але і дизайнери, архітектори та народні майстри. Вже перша всеукраїнська виставка АРМУ у 1927 році включала відділи за видами мистецтва: живопис, графіка, театр, скульптура, ужиткове мистецтво та фотографія [278]. За короткий час членами асоціації стали приблизно 180 митців із регіональних філій Києва, Харкова, Катеринослава, Одеси, а також Артемівська, Умані, Межигір'я та інших [21, с. 39].

Перша всеукраїнська виставка АРМУ відкрилася 4 січня 1927 року в Києві (4 січня — 25 січня) [240, с. 104–105], у лютому її показали в Катеринославі (Дніпрі) а 19 березня — в Харкові [240, с. 110]. Успіх виставки, офіційне

визнання держави сприяли притоку до об'єднання нових митців, що спонукало до формотворчих пошуків навіть тих, хто до цього тяжів до академізму.

Критик М. Пагора наводить цінну інформацію про учасників виставки та їхні роботи. Зокрема, згадані такі художники, як Т. Бойчук, М. Бурачек, К. Гвоздик, П. Голуб'ятников, М. Гронець, К. Єлева, В. Касіян, С. Колос, І. Липківський, В. Меллер, С. Налепінська-Бойчук, О. Павленко, В. Пальмов, С. Прохоров, М. Рокицький, В. Седляр, О. Сімонов, О. Мизін, І. Падалка, С. Томах, О. Хвостов, Г. Цапок, М. Цівчинський, М. Шаронов, М. Шехтман [278, с. 10].

Після дебютної виставки внутрішні суперечності призвели до того, що у 1927 році від АРМУ відколалася група митців на чолі з В. Пальмовим та П. Голуб'ятниковим, які утворили нове об'єднання ОСМУ [306, с. 40-48]. Крім того, набирало сил створене ще у 1926 році всеукраїнське об'єднання АХЧУ — основний антогоніст АРМУ, який підтримував дружні зв'язки із російською АХРР. Тож восени 1927 року всеукраїнська художня виставка «10 років Жовтня» перетворилася на поле конкуренції не тільки окремих представників різних напрямів і течій, а й цілих об'єднань. За словами Ф. Ернста, «Основна риса виставки — це рішуча сутичка між старими та новими напрямками. На двох крайніх полюсах стоять дві організації — АХЧУ й ОСМУ», а «між цими двома організаціями стоїть АРМУ» [138, арк. 2].

Щоб уточнити позицію АРМУ щодо реалізму, І. Врона розрізняє два види реалізму, які протиставляє один одному. До першого виду належить реалізм натуралістичний, статичний, пасивно-описовий, спрямований на відбиття індивідуалістичного сприйняття світу, а другий вид він описує як «реалізм діалектичний, що бере речі не в їх статиці, а в русі, динаміці» [92, с. 49]. І. Врона стверджує, що із пасивно-описовим реалізмом в живописі «успішно конкурує фотографія, з промовистістю картини — фотомонтаж; нарешті максимально точно, максимально впливаючу й безмежно багату та різноманітну фіксацію реального дає кіно, з яким не може конкурувати ані малярство, ані театр» [92, с. 49–50].



Позицію найвпливовішої частини АРМУ щодо реалізму було чітко викладено в брошурі «АХРР та АРМУ» В. Седляра [310; 341, с. 127]. Автор аналізує справедливість претензій АХРР на те, щоб їхній «героїчний реалізм» [310, с. 12] став зразковим «стилем» післяреволюційної радянської доби. На його думку, «АХРР підмінив стиль — стилізацією, і це мусіло неминуче статися, бо питання стилю є перш за все питання форми в мистецтві. А АХРР оголосив війну формальним шуканням» [310, с. 13]. Розбираючи тезу про те, що члени АХРР вважають своїм громадянським обов'язком документально фіксувати сучасність та історію, В. Седляр наголошує, що таким чином вони намагаються змусити художників змагатися із фото- та кінотехнікою [310, с. 12], сама ж специфіка мистецтва при цьому просто зникає. Далі підсумовує: «...коли так підходити, то чим не стиль героїчного реалізму у фотографа, що сфотографує багатьох героїв червоноармійців» [310, с. 13–14]. На думку В. Седляра, звуження «мистецької проблеми до такого “героїчного стилю” ставить його по-за межі художньої культури» [310, с. 13–14]. В цих роздумах В. Седляр наближається до схожих роздумів О. Богомазова та В. Пальмова.

Коментуючи хибність проголошеної членами АХРР ідеї, що революційний «зміст» нібито диктує тільки реалістичну форму [310, с. 10], І. Врона зауважує: «Проти АХРР'у і його сумної практики, АРМУ висуває, як чергову й актуальну задачу сучасності — свідому боротьбу за форму й роботу над формою, що в сумі своїх властивостей становить якість мистецького твору і виправдовує його як твір мистецтва» [92, с. 43]. І. Врона вважав, що якщо вже обирати між формою та змістом, то краще обирати форму, адже без неї не може бути виражений жоден зміст. Проте загалом він схилився до думки, що розподіл на форму та зміст є досить умовним, адже ці поняття позначають дві ознаки одного і того ж явища, відповідно, є помилкою протиставляти їх між собою [92, с. 42–43].

Окрім суто професійних, були і набагато глибші розбіжності цих двох об'єднань, які стосувалися проблеми захисту національної самобутності української культури. Боротьба АХРР та АРМУ відбувалася на тлі іншого,

масштабнішого політичного процесу, який був пов'язаний із українізацією. Одразу ж після Жовтневого перевороту ряди більшовиків поповнила значна кількість колишніх членів українських соціалістичних партій, заснованих ще на початку ХХ століття, серед яких найбільш активними виявився осередок «боротьбистів», що виник після розколу в Українській партії соціал-революціонерів. Деякі колишні «боротьбисти» отримали посади в державних органах виконавчої влади: наприклад, О. Шумський став наркомом освіти, Г. Гринько — головою державної планової комісії, а А. Приходько — постійним представником УСРР при уряді СРСР. Ставши більшовиками, частина з них просто влилася в державну систему і виконувала волю вищого керівництва, інші ж принципово прагнули за рахунок політичної боротьби під час українізації домогтися підсилення автономії УСРР від інших радянських республік. Серед «боротьбистів» був і ректор КХІ І. Врона, який не тільки особисто знав О. Шумського та Г. Гринька, а й знаходив з ними порозуміння у багатьох ідеологічних питаннях, зокрема і стосовно автономізації культурного життя УСРР.

Проукраїнська позиція мала свій вияв не тільки в боротьбі з АХРР, а і в програмних засадах АРМУ. Зокрема, в них ідеться про необхідність «піднесення українських форм мистецтва» [92, с. 57], а також про підтримку творчих пошуків, «що відповідають національним особливостям роб[ітничо]-сел[янських] мас України» [92, с. 59]. Водночас керівництво КХІ та АРМУ взяло курс на встановлення зв'язків із західними інституціями та митцями модерністського руху. Так, члени АРМУ М. Бойчук, В. Седляр, а також член ОСМУ А. Таран відвідали Академію графічних мистецтв у Лейпцигу та Баухауз у Веймарі [312, с. 19].

Друга всеукраїнська виставка у багатьох викликала розчарування. Як зазначав І. Врона у статті «Без керма і вітрил»: «...коли на першій виставці було понад 1600 експонатів, 2-а виставка складається щось з 550 експонатів, цебто майже з 1/3 першої» [86, с. 170]. І там же далі: «...художні об'єднання (АРМУ, ОСМУ, АХЧУ тощо) не виставились і не виступили організовано. Є

лише поодинокі й індивідуальні виступи окремих митців» [86, с. 170] того чи іншого об'єднання. Також у статті зазначено, що на виставці з невідомих причин відсутні такі митці, як: І. Падалка, В. Меллер, В. Єрмілов, В. Седляр, В. Касьян, М. Бойчук, М. Бурачек, С. Налепінська-Бойчук, К. Єлева, О. Хвостов, О. Мизін, О. Довгаль, О. Рубан, Панасюк, І. Липківський та інші — з АРМУ; А. Таран, Л. Крамаренко, О. Шаронов, Д. Шавикін, О. Усачов, І. Плещинський, В. Юнг — з ОСМУ; М. Жук, Ю. Михайлів — з АХЧУ, не представлені брати Кричевські та А. Петрицький. Водночас, І. Врона відзначає: «Найцікавішим і симптоматичним треба вважати дальше зростання диференціації бойчуківської школи: поруч з Шехтманом і Гвоздиком пробує оформитись і самовизначитись група: Рокицький, Холостенко, Бізюков, Онащенко» [86, с. 176].

За словами критика С. Єфімовича: «...полотна окремих майстрів, що належать до різних об'єднань, дано в іншим групуванні, швидше відповідно родові малярства» [139, с. 4]. Причини такої недолугої організації стають зрозумілими з видання народного комісара освіти М. Скрипника «Статті і промови» (1930, т. V) [331]. У розділі «Про стан Київського художнього інституту та про федерацію художніх організацій» йдеться про те, що в серпні 1927 року між представниками об'єднаннями АРМУ та АХЧУ відбувалося загострення конфлікту, який втягував все нових митців. Аби розв'язати конфлікт та слідувати новій партійній лінії на централізацію, М. Скрипник прагнув вжити заходів для злиття існуючих об'єднань в єдину федерацію, в якій групи буде виокремлено за різними видами, напрямками та течіями. Також М. Скрипник змушений був реагувати на звинувачення в тому, що І. Врона використовує ректорську посаду як важіль для підсилення АРМУ. Тому організація Другої всеукраїнської виставки, свідомо чи ні, підсилювала позиції тих, хто був в опозиції до І. Врони, КХІ та АРМУ.

Художню спрямованість АРМУ визначали, з одного боку, бойчукісти, з іншого — нечисленна, але авторитетна група митців, які орієнтувалися на футуризм, експресіонізм та постімпресіонізм. Серед відомих живописців —

послідовників М. Бойчука членами АРМУ були О. Бізюков, Г. Довженко, К. Гвоздик, А. Іванова, О. Кравченко, О. Павленко, І. Падалка, М. Рокицький, В. Седляр, М. Шехтман та інші [188].

Другий за впливовістю осередок АРМУ мав більш виражений лівий ухил, наближений до експресіонізму, символізму, кубофутуризму та конструктивізму. Найпомітнішими живописцями у ньому були О. Богомазов, В. Пальмов, П. Голуб'ятников, В. Меллер у Києві, а також В. Єрмілов, О. Хвостенко-Хвостов — у Харкові [278, с. 10-11].

Така внутрішня поляризація всередині АРМУ, яка була все ж на користь бойчукістів, призвела до демаршу частини митців та утворення у 1927 році Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ) на чолі з В. Пальмовим, А. Петрицьким, А. Тараном, А. Шароновим, Л. Крамаренком [21, с. 40; 275].

Члени АРМУ брали активну участь у влаштуванні всеукраїнських виставок, організованих НКО у великих містах України, створивши навколо себе жваві критичні дискусії, які проводили як публічно, так і на сторінках періодичних видань. Діяльність АРМУ безпосередньо сприяла розвитку українського мистецтва та виробленню в ньому синтетичного мистецького руху на основі найкращих досягнень світового модернізму.

### **3.2. Джерела неовізантизму Михайла Бойчука**

Одним із найчастіше згадуваних сьогодні художників українського образотворчого мистецтва міжвоєнного періоду ХХ століття є Михайло Бойчук. Рішучість та витривалість, з якою в бралися за складні композиційні завдання, часом у непридатних для роботи умовах, дивували навіть їхніх критиків. Адже, окрім станкового живопису та графіки, вони розвивали свій талант у складних для виконання монументальних розписах, кераміці та килимарстві, зробивши суттєвий внесок у відновлення технологій та знань після руйнівних наслідків часів Української революції.

М. Бойчук на власному прикладі доводив, що готовий жертвувати побутовим комфортом заради великої справи. Він охоче брався разом зі своєю школою за розписи будівель по різних регіонах України, ділився художніми матеріалами, надавав помешкання бідним студентам. Християнський альтруїзм та відчуття причетності до величної місії відродження української культури стали відлунням добрих стосунків із Андрієм Шептицьким та спільнотами польсько-української інтелігенції у Львові, Кракові та Парижі, які допомогли йому — хлопцю із незаможної родини — отримати художню освіту в найкращих освітніх центрах Європи.

Характер М. Бойчука загартувало життя, в якому з юнацьких років радісні моменти чергувалися із сумними, а суворі злидні з братерською допомогою. Народившись 30 жовтня 1882 року в селі Романівка Тереховлянського повіту [31, с. 16], він із малих літ відчув всі складнощі господарської праці разом із суворим батьком, який ладен був покарати сина за найменшу провину. Проте в 16 років, за рекомендацією місцевого управителя школи «Просвіти» Й. Ковальського, його запросили до художньої студії Юліана Панькевича у Львові. Вже наступного року Товариство ім. Шевченка допомагає йому разом із учителем поїхати на навчання до Відня, а потім вступити до Краківської академії мистецтв, яку 1904 року він закінчив зі срібною медаллю [347, с. 19]. У своїх спогадах український письменник В. Стефанік писав: «Вже при кінці мого побуту в Кракові вступив до Академії малярської Михайло Бойчук, просто з села від роботи, з мозолями на руках, з рум'яними лицями, побачив я його в своїй хаті» [31, с. 18; 359]. Успіх, який здобув митець у Польщі, надихнув його на подальшу освіту в Парижі. Для цього, за рекомендації польського архітектора С. Віткевича, М. Бойчук у 1904 році звертається по допомогу до відомого українського мецената, митрополита А. Шептицького [31, с. 19]. Зустріч із ним швидко переросла у дружні стосунки та багато в чому визначила подальшу долю митця. Маючи великий інтерес до збирання старожитностей та вивчення історії мистецтва, А. Шептицький високо цінував середньовічний християнський живопис, книжкову графіку, мозаїку, вітраж і

загалом мистецтво, яке не зазнало впливу пізнього відродження, бароко та академізму. Про художній смак митрополита добре свідчить збірка ікон, яку він подарував місту Львову разом із заснованим для неї Національним музеєм.

Як меценат будівництва та реставрації церковного майна, А. Шептицький заохочував оздоблення храмів, які були у його віданні, на засадах візантійських традицій. Така визначеність у питанні мистецького смаку не є випадковою, адже УГКЦ, яку очолював митрополит, завжди дотримується у своїх богослужіннях саме візантійського обряду. Вплив візантійських традицій можна простежити і в художників, яким допомагав А. Шептицький, наприклад, у творах М. Сосенка та М. Федюка. Про це, зокрема, свідчить лютнева виставка 1905 року у львівському «Салоні Лятура» за їхньої участі, в якій були представлені й твори М. Бойчука [31, с. 19]. Проте якщо на початок 1905 року М. Бойчук ще шукав свій шлях, перебуваючи значною мірою під впливом Краківської академії мистецтв, то у творах М. Сосенка візантійський вплив вже проглядався більш виразно.

Зустрівшись із М. Бойчуком, А. Шептицький погоджується допомогти йому із навчанням, але не в Парижі, а в Мюнхені. Таке рішення хоч і не задовольнило прагнень митця, проте можливість познайомитися із культурою Німеччини відкидати було б нерозумно. По дорозі до Мюнхена він два тижні пробув у Дрездені, роздивляючись одну з найбільших музейних колекцій Європи.

Пізніше, згадуючи навчальні програми Мюнхенської академії, М. Бойчук висловлювався досить критично. Набагато більше його вразило культурне життя міста, яке він захоплено описував в листах митрополиту [347, с. 22].

За час навчання у Відні, Кракові та Мюнхені М. Бойчук оволодів умінням реалістично малювати з натури, познайомився з актуальними на той час віяннями стилю модерн, австрійсько-польського сецесіону та мюнхенського югендстилю. Але найбільше його цікавили тоді не нові досягнення, а старі шедеври, побачені в тамтешніх музеях. Особливо — фаюмський портрет та проторенесансний релігійний живопис.

Не пробувши і півроку в Мюнхені, М. Бойчук був мобілізований до армії та відправлений до міста Задар на Адриатичному узбережжі Далмації [79, с. 18-22]. Імовірно, саме тут, під враженнями від архітектури та мистецтва цього міста, яке кілька століть було під владою Візантійської імперії, у М. Бойчука остаточно закріпився інтерес до стародавнього мистецтва. Крім того, художник на власному досвіді переконався у спорідненості культур українців, хорватів та інших слов'янських народів, на яких вплинула візантійська культура.

Коли навесні 1907 року, завдяки А. Шептицькому, М. Бойчук нарешті приїхав до Парижа, то серед розмаїття студій та навчальних закладів найбільше йому сподобалися принципи Академії Рансона, в якій вчили не тільки станкового, а й монументального та декоративного живопису. Викладачами академії були засновники та учасники групи «Набі»: П. Рансон, М. Дені, П. Серюзьє, П. Боннар, Е. Вюйар, які високо цінували творчість П. Гогена та П. Сезана і водночас захоплювалися старовинним сакральним мистецтвом різних народів, яке їх вабило організованістю елементів композиції та вправністю давніх автентичних традицій [347, с. 23].

Не тільки учасники групи «Набі», а і французькі митці та літератори загалом в той час активно самоорганізовувалися у невеличкі гурти, а також художні студії, де відбувалися жваві дискусії, в тому числі за участі їхніх учнів та послідовників. Таким чином молодь швидше вливалася у професійне середовище, відбувалася природна зміна творчих поколінь. М. Бойчук прагнув створити таку ж дружню атмосферу і серед своїх учнів та однодумців [365, с. 40]. І йому це частково вдалося, адже він став ідейним лідером міжнародного осередку митців ще в Парижі.

У найближче коло друзів художника входили переважно студенти Академії Рансон, які мешкали в одному з ним будинку на Монмартрі. Дослідниця Віта Сусак з'ясувала, що на вулиці Кампань Прем'єр, 9 «Бойчук винайняв трьохкімнатну квартиру-майстерню разом із Андрієм Тараном та Левом Крамаренком, а навпроти поселилися три подруги-польки» [365, с. 38] — Софія Сегно, Софія Бодуен де Куртене та Софія Налепінська, які приїхали

після навчання в Санкт-Петербурзі. Також серед найближчих знайомих М. Бойчука були художники Антоні Бушек, Микола Касперович, Яніна Леваковська та Гелена Шрамм. П'ятеро митців із цього осередку (М. Бойчук, М. Касперович, Л. Крамаренко, С. Налепінська і А. Таран) у 1920-х роках викладатимуть у Києві в одному художньому закладі, проте у Парижі вони збиралися разом ще як студенти, ділилися останніми новинами, а головне — пробували винайти власний творчий шлях, поєднуючи принципи нового та старого мистецтва.

Ще навчаючись, М. Бойчук у жовтні 1909 року бере участь у легендарному «Осінньому салоні» разом із такими відомими модерністами, як К. Бранкузі, А. Ле Фоконьє, Ф. Леже, Ж. Метценже [414]. М. Бойчук показав два твори, які за каталогом мають назви «Портрет молодої жінки» (*Portrait de jeune femme*) та «Королівна» (*Princesse*) [365, с. 41]. Про перший твір наразі немає точної інформації, а от другий, імовірно, був присвячений темі плачу Ярославни, ескіз для якого наразі зберігається у Львівській галереї мистецтв [199] (іл. 3.2.1). Ця робота досі не має точного датування і атрибутована початком 1910-х років, та враховуючи, що французькою слова «княгиня» та «королівна» перекладаються як *princesse*, а про інші живописні твори із зображенням принцес у творчості М. Бойчука наразі не відомо, то, цілком ймовірно, що саме цей твір і був показаний на «Осінньому салоні» 1909 року і, відповідно, був створений раніше. В ескізі зображено три фігури: в центрі — Ярославна, яка сидить на троні з золотою короною, обабіч неї дві дівчини — та, що ліворуч, доглядає за її волоссям, а друга принесла їй глечик та келих із вином. Сюжет плачу Ярославни походить із давньоруської літературної пам'ятки «Слово о полку Ігоревім», в якому дочка Ярослава Осмомисла оплакує долю свого чоловіка Ігоря та його невдалий похід на половців. Відомий також вірш Т. Шевченка «Плач Ярославни» та опера О. Бородіна «Князь Ігор», яку 1909 року С. Дягілев показав у Парижі [415, с. 22; 414, с. 100]. Отже, М. Бойчук цілком міг не тільки чути про резонансну культурну подію, а й бути на ній присутнім. В ескізі явно простежується вплив пізнього візантійського стилю та творчості Джотто. На це



вказують гнучко видовжені фігури та щедre використання блакитного кольору тла і одягу.

Майже за півроку, у березні 1910-го, в «Салоні незалежних» він вже виставлявся разом зі створеною ним школою «Renovation Bizantine», до якої також увійшли М. Касперович та С. Сегно [347, с. 25]. Г. Аполлінер вказує, що у цій виставці також брали участь А. Матісс, М. Вламінк, А. Марке, Ж. Метценже, К. ван Донген, П. Боннар, М. Дені, П. Сіньяк [403] та багато інших, разом понад 2000 митців [347, с. 25].

М. Бойчук представив твори «Милосердя», «Дівчина, що молиться», «Осінь», «Сон», «Портрет чоловіка» та рисунки. Із цього переліку найбільше відомо про твір «Сон» (іл. 3.2.2), датований 1910 роком, який зберігається в колекції сім'ї П. Вірсти [247, с. 122]. На ньому зображено дівчину в повний зріст у рожевому одязі, яка заснула, сидячи за столом з лівого боку, також у композиції присутній білий песик та домашні квіти. Золоте тло над тепло-коричневою підлогою має кутасте чорне обрамлення із квітковими бутонами. Невелика за розміром робота (24 x 30 см) має рідкісний за композиційним рішенням сюжет. Якщо схожу тематику сну за столом ще можна зустріти, наприклад, у картині «Спляча дівчина» Яна Вермеєра (1657), то композиція не має відомих аналогів. Загалом твори паризького періоду свідчать, що М. Бойчук намагається розвивати візантійський стиль у нетипових для нього жанрах і темах, щоб адаптувати його для художнього вираження сучасного йому життя.

М. Касперович експонував твори «Архітектор», «Етюд», «Письменниця», «Пастушка гусей», «Портрет чоловіка» та малюнки [365, с. 41]. У фонді Я. Музики в ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького є кілька творів М. Касперовича початку 1910-х років, зокрема малюнок «Ангел» (іл. 3.2.3) та «Зодчий всесвіту» (іл. 3.2.4), які, ймовірно, були показані на виставці. Ці твори також дають змогу побачити індивідуальність пошуків митця в межах неовізантизму, чіткість та виваженість кожної лінії.

Протягом всього перебування в Парижі М. Бойчук активно підтримував зв'язок із українцями. У 1909 році він навіть став співзасновником об'єднання Української громади в Парижі, очоливши малярсько-різьбярський відділ Артистичної секції. Варто зазначити, що на заходах об'єднання час від часу бували відомий український скульптор О. Архипенко, письменник В. Винниченко, а також Є. Бачинський, М. Касперович та інші [365, с. 48]. У листопаді 1909 року М. Бойчук та М. Касперович прочитали перед членами громади доповідь на тему «Українське давнє малярство» про історію українського мистецтва та шляхи його розвитку [347, с. 31]. Зближення М. Бойчука із членами громади водночас негативно позначилося на стосунках із його франко-польськими друзями з Академії Рансон. Відомий факт, що школу «Renovation Bizantine» на «Салоні незалежних» (1910) могли б представляти більше митців, та частина з них, за свідченням Г. Аполлінера, виставила свої роботи окремо [404]. Як пізніше зізнавався сам М. Бойчук, він мав необережність висловити перед кількома поляками думку, що візантійська культура більше збереглася в Україні, ніж у Польщі, отже, на його батьківщині ліпші умови для її відновлення [31, с. 26]. Напруження в колективі митців спричинив також розвиток романтичних відносин між М. Бойчуком та С. Сегно. Врешті, після ультимативної незгоди її сім'ї, вони були змушені розлучитися, але, вочевидь, ця історія ускладнила взаємини у колі молодих неовізантистів.

Загалом паризький період став для М. Бойчука одним із найважливіших для його становлення як митця. Тут він сформував свої творчі принципи, дізнався більше про старі та нові твори світового мистецтва, накопичив цінні знання з техніки живопису та мозаїки, створив колектив митців, зустрів майбутню дружину, отримав перше значне визнання та навіть встиг стати провідним діячем у спільноті українців у Парижі [211, с. 87].

Ще у Франції М. Бойчук гостро усвідомив, що для того, аби українське мистецтво стало відоме у світі, в Україні має викристалізуватися свій оригінальний національний стиль, настільки самобутній, щоб кожен знавець

міг легко відрізнити його від інших. Він розумів, що такий стиль зможе з'явитися не за рік або два, а лише якщо створити школу зі сталими традиціями, що існуватиме протягом тривалого часу, матиме свою педагогічну систему та внутрішню етику, на кшталт іконописних майстерень.

В організацію такої школи М. Бойчук поринув майже без особливих вагань. Успішний досвід у відродженні візантійського мистецтва в Парижі дав йому наснагу розвивати розпочате, але вже в Україні.

Дорогою до Львова М. Бойчук разом із С. Налепінською та М. Касперовичем відвідали відомі пам'ятки архітектури та мистецтва Флоренції, Равенни та Венеції [31, с. 26].

У львівський період — із 1910 по 1914 роки — художник прагне насамперед глибше усвідомити засадничі ознаки українського мистецтва. Тому, працюючи у Львові, він час від часу здійснює етнографічні експедиції, аби віднайти ще небачені шедеври народних майстрів та дізнатися секрети їхньої майстерності. Нове захоплення М. Бойчука підтримав М. Грушевський, який довірив йому пошук старовини для поповнення своєї колекції, а також, імовірно, і фондів музею Наукового товариства ім. Шевченка, в якому він тоді головував [31, с. 27].

Ще в дорозі з Парижа М. Бойчук планував ознайомитися із найважливішими пам'ятками історії України, особливо давньоруської доби. Отже, приїхавши до Львова у вересні 1910 року, М. Бойчук невдовзі їде на батьківщину М. Касперовича в місто Козелець на Чернігівщині, засноване в 1098 року. Разом вони збирають старожитності та оглядають розташовану неподалік Трьохсвятительську церкву XVIII століття у селі Лемиші, яку звела родина останнього гетьмана Лівобережної України Кирила Розумовського [31, с. 16].

Митці вже були готові долучитися до реставраційно-відновлювальних робіт у церкві, але цьому перешкоджали бюрократичні затримки, які врешті затягнулися на роки. Та хоч отримати офіційний дозвіл їм тоді не вдалося, ця поїздка спонукала М. Бойчука глибоко зануритися у вивчення реставраційної

справи [171, с. 39; 368, с. 60-62]. Повернувшись до Львова, художник досліджує українську старовину в колекції А. Шептицького, а також отримує від митрополита замовлення виконати оздоблення каплиці св. Іоана в будинку Дяківської бурси при монастирі св. Йосафата у Львові, де жили та навчалися ченці Студійського уставу [194, с. 464]. Дослідниця М. Кривенко виявила, що М. Бойчук працював не один, а разом із М. Касперовичем та Є. Сагайдачним, виконавши стінопис та три запрестол

ьні ікони: «Ісус Христос» (іл. 3.2.5), «Св. Йосафат» (іл. 3.2.6), і «Тайна вечеря» (іл. 3.2.7). Робота з оздоблення каплиці тривала приблизно рік, а урочисте її відкриття відбулося навесні 1912 року [194, с. 465]. На збереженій фотографії стінопису (іл. 3.2.8) видно, що орнаментальна композиція поєднує виноградну лозу та голубів. Схожа композиція є, зокрема, в мозаїці вівтарної частини базиліки Сан-Вітале в Равенні (іл. 3.2.9). Виноградна лоза — відомий символ євхаристійної єдності християн, які проповідують своє вчення, та вислову Ісуса: «Я є істинна виноградна лоза, а Отець Мій — виноградар». Інший християнський символ — голуб, який у цьому випадку означає врятовану від гріхів душу, яка знайшла миролюбний сенс буття завдяки своїй вірі.

Композиція ікони «Тайна вечеря» [247, с. 26] (іл. 3.2.7) має багато спільного із візантійською мозаїкою Тайної вечері у базиліці Сан-Аполінаре Нуово в Равенні (VI століття) (іл. 3.2.10). В обох композиціях по центру присутній напівкруглий, як латинська літера «D», стіл, навколо якого близько один до одного сидять апостоли. Схожість виявляється і в елементах декорування столу та сидінь. Проте М. Бойчук розміщує постать Христа не зліва, а в середині композиції на дальньому кінці столу, що зазвичай бачимо у більш пізній іконографії.

У цього біблійного сюжету склалися свої атрибути: риба — це жертвність Христа, хліб — тіло й людська природа Христа, вино — це кров і божественна природа Христа та його вчення, а потир — символ ініціації та величної місії. Ці атрибути в іконі пропрацьовані особливо майстерно. Іоан — наймолодший

апостол, якому присвячена каплиця, зображений відповідно до поширеної іконографії — найближче до Ісуса. Єдиний апостол, над яким немає німба, — Іуда, розташований на передньому плані справа. Він сидить у неприродній позі, що, імовірно, символізує неврівноважений, охоплений сумнівами стан його душі. В іконі можна помітити виважене ритмічне чергування золотих німбів, фігур апостолів, забарвлення одягу, що разом із вишуканим декоруванням золотом нагадує образотворчі принципи творчості Джотто.

Щодо інших двох ікон — «Ісус Христос» (іл. 3.2.5) та «Св. Йосафат» (іл. 3.2.6) — то передусім привертають увагу ознаки їхньої схожості: однаковий за розмірами п'ятикутний формат дошок (характерний для італійського примітиву XIII століття) та рослинний орнамент на рамі, те саме стосується і композиції, в якій аналогічно вписані фігура та німб. Отже, немає сумніву, що обидві ікони були виконані для того самого іконостасу. Автори видання «Михайло Бойчук. Альбом-каталог збережених творів» зазначають, що від Спецфонду та знищення в радянські часи ці дві ікони врятувала тільки хибна атрибуція, яка не встановила авторства [247, с. 26].

Щодо символіки та змісту, то в першій іконі за основу взято традиційну іконографію Ісуса Христа, який проповідує слово Євангелія, проте замість відкритої книги в середині композиції зображено червоне серце. Такий атрибут свідчить про певний відхід від поширених візантійських канонів та явно відсилає до популярного, зокрема і в Галичині, католицького культу «Пресвятого серця Ісуса».

Друга ікона — «Св. Йосафат» — присвячена відомому церковному діячеві, архієпископу Полоцькому Йосафату Кунцевичу (1580–1623), засновнику монашого ордену василіян, якого католицька церква 1867 року канонізувала як святого священномученика. Відповідно, його зображено із єпископським жезлом та в чернечій мантії.

Художні принципи, за якими виконано всі три ікони для каплиці Дяківської бурси, свідчать про те, що М. Бойчук та його школа синтезують різні джерела образотворчості. Загалом проглядається значний вплив

італійських примітивів XIII–XIV століть, зокрема таких художників, як Чімабуе, Джотто та Дуччо, а в «Тайній вечері» та орнаментальному стінописі до цього також додаються композиційні побудови мозаїк храмів Равенни.

Після оздоблення каплиці Дяківської бурси М. Бойчук стає одним із найвідоміших митців Львова. Його приймають у члени Наукового товариства імені Шевченка, а також він починає копіювати та реставрувати ікони XV–XVI століть у заснованому А. Шептицьким Національному музеї.

Взимку–навесні 1912 року на запрошення Російського археологічного товариства М. Бойчук здійснює далеку подорож архітектурними пам'ятками Києва, Чернігова, Москви, Санкт-Петербурга та Новгороду [294]. За підсумками цієї подорожі в жовтні вийшла стаття художника «Несколько замечаний по поводу реставрации живописи в России», в якій він різко критикує варварські методи реставрації фресок, що на той час стали масовими [56, с. 221].

Прибувши до Львова, він починає роботу над левкасом «Пророк Ілля» (іл. 3.2.11). Найбільше цей образ був поширений у XI–XII століттях. Святого Іллю шанували як суворого аскета, який чув Божий голос у пустелі. М. Бойчук звернувся до сюжету, в якому пророк віддалився в пустелю над струмком Хораф та жив у печері гори Кармел. Монументальний образ святого Іллі, створений М. Бойчуком, виконаний в іконографічних традиціях XII століття. Колорит левкасу побудований на поєднанні різних відтінків вохри, червоного і зеленого кольорів. Композиція сповнена перехресних ритмів складок одягу та кутастих форм скель, які створюють навколо пророка додатковий драматизм.

У львівський період М. Бойчук активно захоплюється орнаментальним декоруванням. Окрім оздоблення каплиці Дяківської бурси, М. Бойчук використовує орнамент у деревориті «Катерина» (поч. 1910-х років) (іл. 3.2.12), левкасі «Під яблуною. (Двоє під деревом)» (1912–1913) (іл. 3.2.12), обкладинці книжки А. Доде «Пригоди Тартарена з Тараскона» (1913) (іл. 3.2.14) та ескізі оздоблення для пам'ятника Т. Шевченку (поч. 1910-х років) (іл. 3.2.15). Останній приклад, в якому зображені міфічні істоти, такі як пегас та грифон,

виявляє інтерес М. Бойчука до так званого «звіриного стилю», який бачимо, наприклад, в оздоблені Борисоглібського собору XII століття в Чернігові (іл. 3.2.16) [247, с. 12].

Тематика довіри та сімейних стосунків матері й дитини, яка прочитується у творах «Під яблунею. (Двоє під деревом)» (іл. 3.2.12) та «Катерина» (іл. 3.2.12), надалі стала однією з програмних для школи М. Бойчука.

Ще в період своїх подорожей європейськими містами М. Бойчук засвоїв методику начерків з уподобаних ним творів мистецтва. У такий спосіб художник прагнув краще запам'ятати та проаналізувати вдалі композиційні рішення, щоб потім за потреби використати цей досвід у своїй практиці. Згодом це стало для митця не тільки засобом самовдосконалення, але й одним із головних принципів його школи.

Про калькування видатних мистецьких пам'яток пише також Софія Налепінська у листі до Михайла Львовича у квітні 1912 року: «Ті — в бібліотеці, де ми робимо кальки з орнаментів, є копії з церкви Спаса на Нередиці, дуже докладно і добре зроблені» [105, с. 146].

Одним із прикладів вивчення М. Бойчуком іконописних канонів є калькування з ікони, яка значиться в літературних джерелах як «Воскресіння» (поч. 1910-х років) (іл. 3.2.17). Малюнок зроблено чорнилами. На звороті твору напис: «Прорись з ікони Страсті Господні. М. Бойчук» [247, с. 30]. На лицевій стороні представлений відомий новозавітний сюжет явлення Христа жінкам-мироносицям.

Автору цього дослідження вдалось встановити оригінал, з якого було зроблено калькування — це багаточасна ікона «Страсті Христові» кінця XV — початку XVI століття із села Трушевичі розміром 138 x 98,5 см (іл. 3.2.18, 3.2.19), яка зберігається в Національному музеї Львова. Співпадіння контурів зазначених композицій є вельми очевидним.

Сцена, що зацікавила М. Бойчука, розгортається на тлі гірського ступінчастого масиву. Композиція доволі лаконічна — Христос зображений у три-четвертному повороті вправо з жестом благословення, а лівою рукою

тримає тонкий та довгий хрест — елемент, який нечасто трапляється в такій іконографії. Біля ніг Ісуса уклінно представлені Богоматір та Марія Магдалена.

Треба зауважити, що значну частину творів М. Бойчука львівського періоду зберегла художниця, послідовниця митця Ярослава Музика, яка із сім'єю жила в одному з ним будинку по вул. Чернецького, 26 (тепер В. Винниченка) [192, с. 362]. Серед них значну увагу привертають твори, виконані темперою на картоні та папері на початку 1910-х років, зокрема «Українка» (іл. 3.2.20) початку 1910-х років, «Голова спасителя» (іл. 3.2.21), «Дівчина під деревом» (іл. 3.2.22) та начерк «Чотири жінки й кіт» (іл. 3.2.23), які демонструють генезу творчих пошуків митця в межах неовізантизму.

Отримавши нарешті дозвіл на реставрацію Трьохсвятительської церкви, М. Бойчук вирішив вперше долучити до роботи свого молодшого брата Тимка. Та поїздка на Чернігівщину, яка була на той момент в межах Російській імперії, мала невтішні наслідки. Щойно почалася Перша світова війна, тож Михайла й Тимка Бойчуків як австрійських підданих примусово вислали до містечка Арзамас у Росії. Повернутися до України вони змогли тільки після Лютневої революції 1917 року [31, с. 28].

Встановлено, що у захопленні М. Бойчука візантійською культурою вкрай важливим було знайомство із митрополитом А. Шептицьким та його колекцією образотворчого мистецтва. Згодом це захоплення переросло у професійний інтерес, який закріпився після ознайомлення із середньовічними пам'ятками культури хорватів та італійців. Розвинути цей інтерес допомогли викладачі академії Рансон у Парижі, які також досліджували давнє мистецтво та принципи монументального живопису. Свої твори під впливом візантійського мистецтва М. Бойчук продемонстрував ще на виставках у Парижі у 1909 та 1910 роках.

Перший осередок однодумців М. Бойчука виник у Парижі під час спільного навчання митця із С. Налепінською, С. Сегно, С. Бодуен де Куртене, М. Касперовичем, Я. Леваковською та Г. Шрамм. Разом їх поєднувало захоплення ідеєю оновлення візантійських традицій у сучасному для них



образотворчому мистецтві. Однією з найбільш ранніх колективних робіт бойчукістів можна вважати оздоблення каплиці Дяківської бурси у Львові, над якою працювали М. Бойчук, М. Касперович та Є. Сагайдачний.

### **3.3. Розвиток монументальної образності в живописі бойчукістів**

Якщо у Парижі М. Бойчук отримує першу славу як самобутній неовізантист, у Львові — як митець релігійного живопису, то у київський період він став одним із найвпливовіших діячів художнього життя України 1920-х років.

Після Лютневої революції 1917 року М. Бойчук знову опинився в епіцентрі культурного життя. Не останню роль у цьому відіграли його давні взаємини із М. Грушевським та В. Винниченком, які після утворення УЦР стали ключовими політичними постатями нового етапу відродження української культури.

Саме УЦР заснувала першу в Україні академію мистецтв. М. Бойчук як рідкісний знавець технологій фрескового живопису та левкасу із зарубіжною освітою очолив в УАМ майстерню монументального живопису.

Але академія була заснована у вкрай несприятливий історичний час — за лічені дні більшовики окупували Харків та почався затяжний період змін влади та військових протистоянь на теренах України. Академію врятував волонтерський ентузіазм ректора Г. Нарбута та частини перших професорів (зокрема, М. Бойчука, Ф. Кричевського та М. Мурашка), які були змушені до 1919 року підтримувати навчальний процес переважно власним коштом і з власних ресурсів.

Боротися зі злиднями М. Бойчук залишився не сам: у близькому колі художника був друг М. Касперович, брат Тимко та дружина (після 1917 року) С. Налепінська-Бойчук. Також поступово до цього кола приєднуються і його студенти: І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко, М. Рокицький, О. Кравченко,

К. Гвоздик, А. Іванова та інші. М. Бойчук не зважав на матеріальне становище своїх учнів та намагався допомогти найбільш здібним із них, навіть даючи притулок у своїй оселі [360, с. 194].

Разом з учнями М. Бойчук у 1918–1920 роках оформляли фронтові агітпоїзди та агітпароплави, прикрашали до революційних свят театри. Святкове оформлення Київського оперного театру до I-го Всеукраїнського з'їзду Волосних Виконавчих комітетів І. Врона описав так: «Вся величезна будівля театру була майже повністю декорована і ззовні, і зсередини. Всі ці роботи мали народно-лубочний характер. Вони справляли надзвичайно сильне, святкове враження на представників села, що приїжджали до Києва з усіх кінців України» [82, с. 36] (іл. 3.3.1, 3.3.2).

Проте першою значною роботою монументальної майстерні М. Бойчука в Києві була участь у 1919 році в розписах казарм 165 Луцького піхотного полку 42 піхотної дивізії на Лук'янівці, які до нашого часу не збереглися [347]. Уявлення про них сьогодні дають тільки фотографії. Живописом були вкриті стіни у приміщенні і на сходах чотириповерхових корпусів. Група художників, яку очолював М. Бойчук, виконала чотирнадцять композицій (іл. 3.3.3–3.3.9).

У розписах домінують сюжети праці й побуту простого люду, серед них: «Братання» (іл. 3.3.3), «З поля» (іл. 3.3.4), «В єднанні — сила» (іл. 3.3.5), «Гуляй душа без кунтуша» (іл. 3.3.6), «Різання хліба» (іл. 3.3.7) тощо. Основною ідеєю було передати нові історичні обставини — селяни та робітники разом творять новий побут і культуру. У стінописах домінують художні засоби, наближені до народного декоративного мистецтва, ікон та творів українського живопису XVII–XVIII століть. Характерною ознакою розписів є орнаментальне обрамлення арочних ніш (іл. 3.3.5, 3.3.6), в яких розміщували окремі композиції.

Чіткою побудовою композиції вирізняється фреска «В єднанні — сила» (іл. 3.3.5), яка в лубочній манері перегукується з іконографією «Трійці» [27, с. 32]. Дещо гротескно виглядає одягнена у середньовічний одяг жінка із щитом, на якому написано «Свобода. Рівність. Братерство» (іл. 3.3.8), та молодий козак

із жердиною, яку увінчує п'ятикутна зірка (іл. 3.3.9) (саме ці два фрагмента розписів пізніше у 1933 році В. Затонський навів як приклад невірною розуміння бойчукістами сутності радянського мистецтва). Активну участь у розписах Луцьких казарм брали Т. Бойчук, С. Колос, І. Падалка, А. Цимлова [27, с. 32; 196, с. 151].

Як свідчать факти, Т. Бойчук досить швидко оволодів мистецькими засадами свого брата ще під час заслання до Росії. Повернувшись до Києва, Т. Бойчук активно включився в роботу над виконанням монументальних замовлень. Композиції його станкових творів «Біля яблуні» (іл. 3.3.10), «Дві жінки з насінням» (іл. 3.3.11), «Садять картоплю» (іл. 3.3.12), «У шевській майстерні» (іл. 3.3.13) ретельно продумані, в них проглядається інтерес митця до побутових речей, які добре вписані у загальний лад картини. У творах Т. Бойчука яскраво проглядається використання композиційних прийомів, характерних для книжкової графіки у живописі, що загалом притаманно бойчукістам. Генеза такого синтезу полягає в тому, що М. Бойчук свідомо спонукав своїх учнів освоювати технічні засоби різних видів образотворчого мистецтва. Окремі бойчукісти проявили себе в графіці не менш переконливо, ніж у живописі, як, наприклад, І. Падалка та В. Седляр, а С. Налепінська-Бойчук стала однією з визначних художниць графічного мистецтва України.

Важливим моментом в творчих засадах М. Бойчука було навчити створювати художній твір опираючись тільки на уяву та спогади. В такий спосіб найчастіше працюють митці книжкової графіки. Із розвиненою уявою художник здатен в короткий термін створити багатофігурну композицію без допомоги великої кількості натурників, спеціального світла та пошуків вдалого ландшафту.

У майстерні М. Бойчука практикувалися й студії з природи, але більше уваги приділялося аналізу вдалих композиційних рішень в історії мистецтва [333, с. 29]. М. Бойчук заохочував своїх учнів вивчати та аналізувати візантійське, асирійське, єгипетське, давньоруське мистецтво, італійський примітив, народний лубок та модерністське мистецтво [400, с. 13]. Для цього

він зібрав чималу колекцію візуального матеріалу, зокрема, книг, репродукцій світових шедеврів, замальовок, копій та ікон, які прикрашали його оселю і які він використовував при навчанні молодих митців [72, с. 24]. Як стверджував К. Сліпко-Москальців, М. Бойчук показував репродукції модерністів П. Сезана, П. Гогена, В. Ван-Гога, П.-О. Ренуара, П. Пікассо тощо [333, с. 29].

Автор першої монографії про М. Бойчука К. Сліпко-Москальців із подивом пише, що «в розмові про мистецтво Михайло Бойчук, високо оцінюючи єгипетський рисунок за його чіткість, єгипетську скульптуру і примітив за його організованість, одночасно з цим проглядаючи твори Тіціана, підкреслював і розцінював цього художника, як доброго майстра» [333, с. 30]. Далі автор зауважує, що «подібну високу оцінку він подавав і Веляскесові, Беліні, хоч ці автори ніяк не нагадували ні примітиву, ні тим паче єгипетських форм трактування» [333, с. 30].

Перегляд світових шедеврів мав на меті не тільки активізувати композиційну уяву, а й виховати особливе ставлення до творчості, яка має бути продовженням думок та почуттів митця.

У картині «Молочниця» (1922–1923) (іл. 3.3.14) М. Бойчук зумів з простого побутового сюжету створити складний образ, в якому переплелися, з одного боку, аскетизм сільської жінки, яка проводить весь свій час у праці та не бачила в житті жодної розкоші, з іншого — невимовні меланхолійні переживання, якими вона, вочевидь, неохоче ділиться.

У своїй викладацькій діяльності М. Бойчук практикував принцип «не вчити, а направляти» [333, с. 31], тобто насамперед він прагнув надихнути учня самостійно «відшукувати організованість композиційної побудови» [333, с. 29]. Після ознайомлення студента із шедеврами світового мистецтва та виконання ним кальок з улюблених прикладів той мав дійти до невеликого ескізу композиції, яка його цікавить. Далі цей ескіз слід було збільшити і зробити на картоні у весь запланований розмір, а вже потім переносити з картону на поверхню полотна, левкасу або стіни перед нанесенням фарбового шару.

Поетапний селективний процес можливо простежити на прикладі композиції «Біля яблуні» Миколи Рокицького (іл. 3.3.15), яка спочатку була виконана на дошці темперою у 1922 році. Наступного року художник переніс її малюнок на велике полотно з незначними композиційними змінами та показав на виставці профспілки робітників мистецтва (Робмис) у Києві. І тільки чотири роки потому картину в остаточному кольоровому варіанті було представлено на виставці «10 років Жовтня» [386, с. 10]. Цей приклад демонструє вимоги Михайла Бойчука до глибокого розкриття теми, тривалих пошуків на всіх етапах вирішення твору [261].

За свідченням К. Сліпка-Москальціва: «Поволі його учні привчаються розглядати мистецьку роботу, як проблему формотворчості, тобто таку, де кожна лінія, форма, штрих, світла і темна пляма і т. ін. завжди повинні виправдувати себе, виконувати свою функцію» [333, с. 35–36].

Коли у 1925 році КХІ отримав будинок колишньої духовної семінарії на Вознесенському узвозі, майстерня М. Бойчука почала використовувати стіни закладу для навчальних вправ із фрескового живопису для своїх студентів [321, с. 149; 178].

Деякі з цих фресок збереглися донині. Стіни КХІ були творчою лабораторією бойчукістів, де вони вдосконалювали свою майстерність. Тут вперше випробовували свої сили художники, які пізніше брали участь у створенні живопису на стінах Селянського санаторію ім. ВУЦВК в Одесі у 1927–1928 роках та Червонозаводського театру в Харкові у 1933–1935 роках. За словами О. Ковальчука, на стінах КХІ свою дипломну роботу 1927 року виконував М. Рокицький (іл. 3.3.16) та курсову — О. Кравченко 1928 року [58; 178] (іл. 3.3.17), також авторами фресок могли бути О. Бізюков, К. Гвоздик, В. Седляр, М. Шехтман, Є. Холостенко.

У курсовій роботі О. Кравченка «Тіпають коноплі» (іл. 3.3.16, 3.3.18) виконаній у КХІ (тепер аудиторія № 250 в НАОМА) [178, с. 278] зображено пейзаж із сільським подвір'ям, на якому можна впізнати один з етапів виробництва тканини в домашніх умовах [188, с. 170]. У фресці простежуються

характерні для бойчукізму принципи монументального живопису, які увібрали риси українського народного малярства та італійського примітиву.

Твір О. Кравченка, як і багато інших робіт, було зафарбовано в 1930-ті роки на хвилі боротьби із формалізмом та бойчукістами, і тільки невелику частину із них випадково відкрито під час ремонтних робіт після пожежі у 1970-х [178; 303]. Але тоді фрески не стали зберігати і забілили. Повторно відкрити їх вдалося тільки в часи перебудови. Наразі в приміщенні НАОМА, яка є історичною наступницею КХІ, атрибутовано лише роботу О. Кравченка (іл. 3.3.16, 3.3.18). Інші фрески перебувають у процесі дослідження. Вони є безцінним матеріалом для реконструкції окремих деталей навчального процесу в майстерні М. Бойчука в КХІ.

Серед відкритих розписів досить багато портретів, що свідчить про важливість цього жанру в навчанні техніки монументального мистецтва. Особливу увагу привертає портрет дівчини в червоній хустині (іл. 3.3.19), в якому добре впізнаються мистецькі принципи школи М. Бойчука [321, с. 151]. Портрет вражає вишуканістю, яка досягнута за допомогою обмеженого арсеналу засобів. В рисах обличчя немає зайвого натуралізму, вони промальовані легко, але в них є чіткість, притаманна іконам. Червона хустина та теракотовий одяг зливаються у суцільну пляму, яка виділяє силует голови та плечей дівчини із загального тону стіни. Загалом портрет виконано під впливом стилістичних особливостей давньоруського живопису [321, с. 151].

Поруч із портретом на тій же стіні розташована набагато більша за розміром композиція, що зображає працю селян на току (іл. 3.3.20, 3.3.21), вона має багато втрат та пророблена тільки як підготовчий малюнок. Сюжет присвячений процесу відділення зерна від стебел пшениці: з одного боку селяни передають снопи, а з іншого — виносять зерно в мішках, посередині молотарка, а зверху на задньому плані — великий насип зерна [321, с. 153]. Цей твір є спробою поєднати принципи бойчукізму з актуальними на кінець 1920-х — початок 1930-х формо-творчими експериментами, які проводилися у

станковому живописі, прикладом яких може бути картина «Текстильниці» (1931) О. Сірякової з колекції НХМУ (іл. 3.3.22).

Інші фрагменти фресок можна вважати першими самостійними спробами монументального живопису студентів майстерні М. Бойчука. Серед них — дитячий портрет на вохристо-жовтому тлі (іл. 3.3.23) та жінка із білим тюрбаном на голові (іл. 3.3.24). Як свідчать наявні приклади стінописів, студенти КХІ проходили ознайомлення із технікою фрескового живопису, починаючи від портретів і завершуючи багатофігурними композиціями [321, с. 154].

Із 1922 року в М. Бойчука почали з'явилися випускники, першими серед яких були О. Павленко, І. Падалка та В. Седляр. Після захисту своїх дипломів вони викладали у Межигірському художньо-керамічному технікумі та досить швидко стали активними учасниками художнього життя [130, с. 4]. У 1925 році В. Седляр як директор Межигірського художньо-керамічного технікуму долучився до заснування Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ), що безумовно сприяло приєднанню студентів очолюваного ним закладу до цього об'єднання.

На першій Всеукраїнській виставці АРМУ в Харкові (1927) В. Седляр представив картину «Розстріл в Межигір'ї» (іл. 3.3.25), яка була досить провокативною на той час. Замість героїзації військової тематики художник звертається до трагедії. І хоч картина — нібито про свавілля білогвардійців, вона залишає досить неоднозначне враження, спонукаючи засуджувати будь-який терор проти селян, зокрема й більшовицький. В Седляр не зраджує програмних принципів бойчукізму, виконуючи твір в епічній манері, властивій проторенесансним фрескам Джотто. В такому ж руслі виконані і твори «У школі Лікнепу» (іл. 3.3.26), «Портрет О. Павленко» (іл. 3.3.27) та «Біля сільськогосподарської машини» (іл. 3.3.28). Останній твір, датований 1931 роком, попри свою нейтральну назву несе прихований зміст про насильницьку колективізацію. На передньому плані видніється певний словесний конфлікт або розмова на підвищених тонах тракториста із селянкою. Тракторист ніби

підскочив до селянки і хоче або її вдарити, або щось довести в дискусії, або щось показати на плані, який тримає персонаж позаду нього. Ця багатозначність допомагає законспірувати критичний зміст та уникнути цензури. Підсилюють символічність твору і постаті двох пліткарів в правій частині картини, один з яких тримає ніж та пляшку за спиною в іншого. Також гостротроти додають два неспокійних коня, один з яких білий, а другий чорний. Варто зазначити, що картина створювалась якраз в період жорстоких вбивств та конфіскацій періоду колективізації напередодні Голодомору.

Учень М. Бойчука, активний член АРМУ Онуфрій Бізюков (1897–1986), у своїх станкових полотнах дотримується суворого монументального підходу, що виражається в площинності, декоративності, неясних кольорових сполученнях (іл. 3.3.29, 3.3.30) [188, с. 110]. У картині «Плотарі» (іл. 3.3.29) він намагається уникнути оповідальності, розвертаючи одного з головних героїв спиною до глядача. Експресивний рух втілює відчуття боротьби, зусиль, які наповнюють життя простого люду. У творчості О. Бізюкова яскраво виявляються інноваційні тенденції молодшої генерації бойчукістів, які поєднували традиції бойчукізму із досягненнями модернізму.

Експресіоністичні тенденції простежуються в творах учня М. Бойчука — М. Шехтмана «Єврейський погром» (1927) (іл. 3.3.31), «Мати» (1929) (іл. 3.3.32), «Біженці (Переселенці)» (1929). Тематика більшості його картин пов'язана із людськими стражданням від насилля, бідності або горя [188, с. 232]. Враховуючи, що культурна політика СРСР стимулювала перетворення мистецтва на пропаганду — гостросоціальні твори М. Шехтмана присвячені трагічній історії єврейського народу були абсолютно щирим прагненням митця довести безглуздість війн та кровопролиття. Як показали подальші події його твори виявилися пророчими.

В творах О. Павленко особливе місце займає тема жіночої долі та рівності. В таких картинах як «Хай живе 8 березня!» (іл. 3.3.34), «Делегатки» (іл. 3.3.35) переплелися як серйозність, так й іронія та гумор. Власне, таким був характер художниці, про що свідчать її інтерв'ю та спогади. О. Павленко приймала



активну участь у роботі МХКТ як викладач та завідувач навчальною частиною. У вільний від викладання час О. Павленко спілкувалась із місцевими селянами замальовуючи епізоди їхнього життя та побуту.

Вправним графіком та живописцем зарекомендував себе серед бойчукістів Іван Падалка. У репродукції збереглася картина художника «1919 рік». Тема загибелі молодого селянина потрактована як народне горе [345, с. 310]. Іван Падалка свого часу працював у Полтавському етнографічному музеї та був великим знавцем українського декоративного мистецтва [183, с. 55]. Він свідомо прагнув у своїй творчості піднести засоби народного малярства на високий професійний рівень, збагативши його знаннями стилів та шкіл світового мистецтва. Іван Падалка легко міг вирішити художнє завдання, надавши йому рис певного стилю. Саме М. Бойчук ознайомив його із «шедеврами майстрів різних країн і різних епох, усебічно аналізуючи й розкриваючи секрети їхнього “вічного життя”, роблячи їх “живими і доступними”» [188, с. 90]. Зв'язок із народним мистецтвом простежується в його творі «Фотограф» 1927 року (іл. 3.3.35) [345, с. 307]. Серед найвідоміших картин митця, в яких повною мірою розкрився його живописний талант слід також назвати «Збирання помідорів» (іл. 3.3.36), «Атака» (іл. 3.3.37), «В шахті» (іл. 3.3.38).

Найбільшою колективною роботою бойчукістів у 1920-ті став розпис Селянського санаторію ім. ВУЦВК [20, с. 21; 238]. Загальний ансамбль стінописів створений на протиставленні сюжетів — сільське життя до та після революції. Протиставлення минулого і сьогодення проявляється не тільки у контрасті сюжетів, а і у композиційних побудовах та особливостях образотворчих засобів. Наприклад, колишній суспільний устрій показаний у монументальних композиціях М. Шехтмана «Пани на селі в минулому та їх життя» (іл. 3.3.39) та «Жахи імперіалістичної війни» (іл. 3.3.40). Пригноблення селян у дореволюційну добу передає сцена насилля панського наглядча над селянином.

До фресок, присвячених побуту радянського часу, належать «Розподіл панської землі», «Революція на селі» (іл. 3.3.41) К. Гвоздика, «Індустріалізація» (іл. 3.3.42) О. Мизіна, «Селянський санаторій» (іл. 3.3.43) М. Рокицького та «Свято врожаю» (іл. 3.3.44) у співавторстві чотирьох митців: О. Мизіна, М. Шехтмана, М. Рокицького та К. Гвоздика. М. Бойчук виконав стінописи «Сім'я робітника» (іл. 3.3.45) та «Сім'я селянина» (іл. 3.3.46) разом з А. Івановою. У композиції «Сім'я робітника» фігури ніби затиснені серед вертикальних прямих ліній, які передають елементи архітектури та будівельних матеріалів. Робітник представлений у динамічному повороті до глядача зі спини, його урівноважує більш статична фігура жінки, які разом утворюють пластичний консонанс ритмів [333, 44–45].

У період з 1929 по 1930 роки студенти ОПОМ В. Волянська, Ф. Гурвіч, Г. Довженко, М. Павлюк, П. Пархет, І. Пастернак, О. Сірякова, Я. Тимофеев, О. Ткачов та О. Шимко (більшість — члени одеської філії АРМУ) виконали монументальні розписи Будинку преси імені М. Коцюбинського в Одесі (іл. 3.3.47) [25, с. 83-85]. А в 1930–1932 роках частина цих митців розписала також будинок Державного політуправління (ДПУ) (3.3.48). В цих розписах помітне як втілення принципів М. Бойчука, так і АРМУ загалом.

У 1930-ті роки під тиском партійної номенклатури можна помітити певний відхід бойчукістів від принципів візантійського живопису та народного малярства у бік раннього Ренесансу. Ці риси проявилися у зменшенні використання митцями зворотної перспективи та не притаманній їм раніше деталізації форм.

Бойчукістам дорікали, що намальовані ними типажі робітників та селян виходили надто одухотвореними, схожими більше на постаті зі старовинних ікон, а це на тлі нищення більшовиками храмів та атеїзму перетворювалося, з легкої руки критика, на ознаки контрреволюційної діяльності.

Одразу після пленуму 1933 року бойчукістам дають останній шанс на «виправлення» — запрошують виконати монументальні розписи Червонозаводського театру в Харкові, датовані 1933–1935 роками. Над ними

працювали М. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр і О. Павленко, А. Іванова. Одна з великих багатофігурних композицій у Червонозаводському театрі — «Свято врожаю» (іл. 3.3.49, 3.3.50) — охоплювала глядача з усіх боків, спонукаючи відчути себе активним учасником свята. Порівнюючи попередній ескіз розпису (3.3.51) з його кінцевим результатом, можна помітити, що група художників в остаточному варіанті збільшила масу землі на передньому плані, віддаляючи святкову процесію вглиб композиції. Також серед репродукцій стінописів Червонозаводського театру збереглися композиції: «Відпочинок» (іл. 3.3.52) І. Падалки та «Фізкультура і спорт» (3.3.53) О. Павленко та ін.

Головним завданням, яке ставила влада перед митцями, було відкинути будь-які модерністські пошуки заради остаточного досягнення методу соціалістичного реалізму. Однак, попри прагнення митців наблизитися до принципів соцреалізму, їхні розписи виконано далеко від тих вимог, які їм прагнули нав'язати. Вони скоріше нагадують фрески доби раннього Відродження, ніж живопис передвижників, який став взірцем для соцреалістів [345, с. 334].

Унаслідок примусового впровадження методу соціалістичного реалізму в станковому і монументальному живописі, багато учнів М. Бойчука почали більше працювати в таких видах мистецтва, як килимарство, кераміка, книжкова графіка, де ще зберігався простір для творчої свободи, адже потреба в узагальненні форм та відступі від натуралізму в них сприймалися як дещо очевидне [181, с. 456–457]. Зразки килимів, виконаних за проектами бойчукістів, дійшли до нашого часу в світлинах з архівів і періодиці 1930-х років. Одним із яскравих прикладів такої тенденції є килим «Яблуня» 1935 року (іл. 3.3.54), виконаний за проектом І. Падалки та представлений на виставці української народної творчості у 1936 році, який демонструє прагнення митця зберегти здобутки мистецької школи в 1930-ті роки. Передовсім це проявляється у зверненні художника до усталеного сюжету школи М. Бойчука — сім'я біля яблуні [237, с. 3-4]. І. Падалка зберігає специфіку бойчукізму — символічність, декоративну узагальненість, високий горизонт.

Жінку, що сидить у святковому вбранні, можна трактувати як символ квітучої України. Художні засоби баланують на складному синтезі декоративного мистецтва і реалізму [345, с. 386].

У килимі «Обжинки», ескіз до якого зробив М. Бойчук, зображено тему селянських свят, присвячених закінченню жнив. Композиція твору витягнута по вертикалі, що дозволяє митцю чітко побудувати ритмічні ряди першого і другого планів. Вільне використання масштабів фігур додає твору декоративності та умовності. Таким чином, автор зберігає риси народного мистецтва, демонструючи відхід від штампів соцреалізму.

Ще одна група творів, художня методика яких вказує на належність до монументальної школи М. Бойчука, зберігається в музейній колекції НАОМА. Наприклад, в одному з етюдів (іл. 3.3.55) відбився народний епос про революційні події, а саме — про героїчну оборону великих міст. Сюжет відображає згуртованість людей: навіть жінка старшого віку та дитина беруть участь у передачі зброї та бойових припасів на барикадах.

Розробкою такої тематики серед послідовників М. Бойчука активно займалися О. Мизін та М. Рокицький, зокрема, вони створили композиції, присвячені обороні Луганська (іл. 3.3.56, 3.3.57). Твір О. Мизіна 1927 року (іл. 3.3.56) побудований на зіставленні динаміки та статички через діагональні ритми людей, які крокують зі зброєю та прапорами, вершника на коні, схили дахів, які контрастують зі статичними вертикальними формами стін та труб будинків. Значну увагу автор приділяє розробці міського індустріального пейзажу, на фоні якого розгортається головний сюжет, він займає майже половину висоти композиції. Великі форми залізничних ангарів не дають загубитися значно меншим фігурам людей, а темний паротяг із клубами диму підсилює психоемоційне напруження картини та поєднує дальній план із переднім.

Індивідуальність художника в контексті засад бойчукізму проглядається в помітному тяжінні до композиційних та пластичних принципів кватроченто, зокрема, творчості В. Карпаччо, в яких при збереженні площинності масштаб

фігур відповідає їхньому розташуванню у перспективі, а архітектурний краєвид надає всьому дійству додаткової величі та урочистості.

На відміну від О. Мизіна, М. Рокицький менше приділяє уваги просторовій взаємодії планів, натомість його варіант «Оборони Луганська» 1932 року (іл. 3.3.57) більш експресивний [191, с. 212]. Він передає стихійний рух натовпу, який завзято береться до зброї та готовий захищати своє місто. Момент озброєння та поповнення боєприпасів став ключовим у цій картині. Микола Рокицький використовує його і в ескізній роботі над іншою композицією під назвою «Барикади» (1931) (іл. 3.3.58), яка наведена в книжці Є. Холостенка [386]. Проте тут головний акцент зроблено на передачі набоїв, яка відбувається не зверху вниз, як в «Обороні Луганська», а навпаки — знизу вгору. В обох композиціях, присвячених обороні міста на барикадах (іл. 3.3.58, 3.3.55), помітне схоже художнє вирішення, виконане за принципами, що нагадують творчу манеру М. Рокицького у 1928–1932 роках, коли той тяжів до багатофігурних композицій та кремезних форм у пластичному трактуванні людських фігур: часто в них майже не видно шиї. У такий спосіб митець прагне підкреслити брутальність простого люду, а з іншого — його незламність перед важкою працею або випробовуваннями долі.

Щоб надати фігурам більшої монументальності, він зображує їх практично без застосування лінійної перспективи. Наведені ознаки помітні в картині «Оборона Луганська» (іл. 3.3.57) і в ескізі «Барикади» (іл. 3.3.58), також вони є і в згаданому безіменному творі з колекції Музею НАОМА (іл. 3.3.55), в якому зображено бойові дії на барикадах. Проведений аналіз виявив, що останній твір виконано у манері, якої М. Рокицький дотримувався у 1928–1932 роках, як у своїй творчій, так і у викладацькій роботі. Отже, цей твір виконав або сам художник, або один із його учнів [191, с. 212]. Серед студентів-монументалістів кінця 1920-х років, на яких вплинув М. Рокицький, слід назвати М. Суботіна. Пластичне, кольорове та технічне вирішення в його етюді «Відправка партизан на фронт» (іл. 3.3.59) має багато спільного із зазначеним ескізом бойових дій на барикадах із колекції Музею НАОМА (іл. 3.3.55). Зокрема, слід звернути увагу

на характер виконання неба з різкою розтяжкою від білого до синього та горизонту, на якому видніються вертикальної форми споруди. Схожість проявляється і в способі обробки елементів одягу, характері мазків та палітрі митця, в якій домінують сіро-зеленкава умбра, білила, а також в окремих деталях коричневий та охристо-червоний відтінки.

Близькими до творчих та педагогічних засад монументальної школи М. Бойчука є також кілька портретів зі збірки музею НАОМА. В одному з них, який виконаний темперою на фанерній дошці з левкасим грунтом (іл. 3.3.60), виразно прочитується контурний малюнок обличчя. Обрисові лінії, тіньові ділянки, хоч і спрощені, проте виглядають природними. Якщо ж говорити про загальний колорит твору, то він будується на градаціях сіро-коричневих, блідо-вохристих та темно-рудих відтінків. «Напівтони на обличчі ледве помітні, але тонкі штриховані мазки дуже ретельно підкреслюють форму, зберігаючи як індивідуальні риси портретованої особи, так і передають притаманну бойчукістам монументальну площинність. За вираженою технікою живописного штрихування у передачі тональних і кольорових градацій та особливою пластикою контурних ліній твір нагадує творчу манеру учня М. Бойчука — О. Кравченка» [323, с. 20]. Схоже трактування форми можна побачити, наприклад, у його вже згаданій фресці в стінах КХІ «Тіпають коноплі» (1929) (іл. 3.3.17). Подібне моделювання напівтонів простежується також у творі «Портрет токаря М. Суботіна» (1932) (іл. 3.3.61) І. Міщенка із колекції НХМУ.

Ще один портрет з колекції Музею НАОМА, який виконаний олійними фарбами на полотні (іл. 3.3.62), наближений до художніх принципів давньоруського образотворчого мистецтва. «Автор схематизує обличчя, руки та одяг, виявляючи графічну конструкцію жіночого образу. Композиція твору побудована на використанні рівномірно зафарбованих та окреслених плавним контуром локальних плям. Палітра художника небагата на тонально-кольорові градації. Вибір фарб обумовлений символічно-декоративною доцільністю зображення. Так, наприклад, руде тло радше підкреслює святковість,

урочистість, ніж реальні обставини створення портрета. Гармонійні відношення витримано навіть у підборі оливкового кольору одягу. Несподіваними в портреті виглядають клавіатура піаніно та ряд цифр в лівій частині композиції, що обрамлюють портрет із боків. Цифри зліва (1923 IV 3) — це, ймовірно, дата, до якої був написаний портрет, а справа (30) — вік жінки в цей день. Клавіатура піаніно символізує професію або захоплення героїні. Поворот голови, зачіска, постава фігури, жести рук, які тримають сувій, вказують на візантійські корені образотворчих засад, використаних у портреті [254, с. 33]. Із послідовників М. Бойчука до такої живописної манери найбільше наближена творчість його товариша, художника Миколи Касперовича (1885–1938)» [323, с. 20–21], який із 1921 року викладав у КХІ. Аналогічне декоративне виконання ліній та чітке графічне формування локонів у зачісках бачимо, наприклад, в «Зодчому всесвіту» (іл. 3.3.4) та «Портреті дружини» (іл. 3.3.63) М. Касперовича.

Добре знаючись на європейському модернізмі, учні М. Бойчука активніше за свого учителя застосовували у своїй творчості певні його досягнення, наприклад у зміненні перспективи, певних деформаціях зображуваних форм, побудові планів монументальних багатофігурних композицій та створенні додаткового драматизму.

#### **3.4. Розробка теорії візуального сприйняття та її застосування в картинах Олександра Богомазова**

Творчій процес для О. Богомазова — це пошук ритму елементів, динаміки форм та співвідношення кольорів, які передають створені уявою образи. Його захоплювала та надихала ідея, що живопис може наштовхувати на уявлення предметів людей й обставин, викликати почуття, асоціації, навіть якщо живописний твір не створений у реалістичній манері. «...Ті, хто стає на захист зображення дійсності “якою вона є”, роблять грубу помилку, бо бажають

зупинити те, що не може зупинитися, бажають погасити священний вогонь, котрий, розпалившись в яскраве полум'я, хвилює незвичке око» [49, с. 12].

О. Богомазов народився 14 березня 1880 року на теренах сучасної Сумщини в селі Янків Ріг, неподалік Охтирки [364, с. 32]. Отримавши середню освіту в Глухові, Києві та Херсоні, він у 1902 році всупереч волі батька Костянтина Федоровича вступає до Київського художнього училища, в якому разом із ним навчалися О. Архипенко, А. Лентулов, А. Маневич, О. Екстер, В. Бурлюк, О. Кручоних [166, с. 10–11; 169]. Викладачами на той час були М. Пимоненко, О. Мурашко, І. Селезньов [364, с. 32]. У 1905 році О. Богомазова разом з іншими учнями виключають із КХУ за участь у страйках, і він навчається спочатку в студії С. Світославського в Києві, а з 1907 року — у К. Юона та Ф. Рерберга в Москві [166, с. 15–16]. Цього ж року він бере участь у виставці «Незалежні» в Москві поряд із К. Малевичем та Н. Гончаровою [166, с. 16]. Влітку 1908 року О. Богомазов їде у творчу подорож до Алупки у Криму, де пише етюди разом із О. Грищенком та В. Денисовим. Потім вирушає у Санкт-Петербург, але не маючи змоги вступити до тамтешньої академії, поновлює навчання у КХУ і восени цього ж року бере участь у виставці «Ланка» разом із О. Екстер, Д. Бурлюком, А. Лентуловим, М. Денисовим, Є. Агафоновим [166, с. 24–25]. Участь у цій виставці стала ключовим моментом у творчій біографії О. Богомазова, адже після неї він починає свідомо шукати свій творчий шлях як митець-новатор. У цей період також сталися дві важливі події в особистому житті художника: у 1908 році відбувається його розрив у стосунках із батьком, а в 1908–1909 роках він знайомиться зі своєю майбутньою дружиною Вандою Монастирською [166, с. 26]. Про самостійне прагнення розібратися у тенденціях модерністського живопису свідчать щоденникові враження О. Богомазова від відвідування Третьяковської галереї, в якій були представлені твори К. Моне, П. Гогена, В. Ван-Гога, Е. Дега, М. Дені [166, с. 30]. Також художник міг ознайомитися з експозицією виставки «Салону» В. Іздебського (1910). Закінчивши освіту в КХУ, О. Богомазов того ж року опинився в ситуації невизначеності подальших життєвих перспектив.



Подолати матеріальні проблеми йому допомогла робота художником-карикатуристом у газетах «Киевская мысль» та «Киевская искра», де він працював ще з 1908-го. У 1911 році як кореспондент газети «Киевская мысль» він здійснює подорож до Фінляндії. Специфіка його роботи в газетах спрямувала О. Богомазова більше працювати над оволодінням лінією, тому з 1911 по 1914 роки в його творчості з'явилося чимало саме графіки та малюнків, серед них — твори, виконані олівцем, вугіллям, сангіною, гуашшю, аквареллю, тушшю, а також у техніці ліногравюри [364, с. 32; 166, с. 106]. У 1913 році в житті О. Богомазова відбувається довгоочікувана подія — він нарешті одружується із В. Монастирською. В цей же час він активно працює над своїми теоретичними нотатками, які врешті стануть основою для видання «Живопись и элементы» (1914).

Кубофутуристична манера художника сформувалася ще 1914 року в таких роботах, як «Трамвай. Київ, Львівська вулиця» (іл. 3.4.1), «Сінний базар у Києві» (іл. 3.4.2), «Монтер» (іл. 3.4.3), «Потяг» (іл. 3.4.4). Головними збудниками уяви та емоційного відгуку глядача він вважав динамізм, який художник може передати на картинній площині за допомогою ритму ліній та кольору, помічаючи та підкреслюючи у формі найвагоміше, найвизначніше [49, с. 12].

Пошуки митця виходять далеко за межі предметного живопису в картинах «Спогади про Кавказ» (1916) (іл. 3.4.5), «Вірменка» (1916) (іл. 3.4.6), які художник створює по свіжих враженнях від подорожі до Закавказзя. У них динаміка створюється за рахунок складних ансамблів із різних за модулем, конфігурацією та кольором абстрактних фігур, розділених зигзаго- та дугоподібними лініями. Такі сполучення живописних елементів породжують образи із потужною експресією та психоемоційним напруженням. Треба зауважити, що безпредметним композиціям О. Богомазов часто дає досить конкретизовані назви. У цьому — не тільки прагнення зафіксувати емоційне напруження від сприйняття образу, але, імовірно, і бажання заінтригувати глядача, дати йому поживу для розуму та уяви.

Значення засобів передачі руху в живописі Олександр Богомазов обґрунтовує у теоретичному трактаті «Живопис та елементи» (1914): «Об'єкт діє на нас через рух своєї маси, індивідуальність (характер) якої народжується від контрасту з іншою масою. Маса, яка несе в собі кількість і якість свого матеріалу, тим самим здійснює кількісні та якісні ознаки свого руху» [49, с. 20]. Про творчі засади митця пише О. Федорук: «...пластичні ідеї Богомазова мали передову для того часу автономію. Проблема динамізму площини, на яку він глянув свіжим оком, відкривала перед малярством широкі можливості» [378, с. 29]. Втім, О. Богомазов не перейшов у чисту безпредметність. Принципи організації елементів композиції, узгодження форм із кольором викладені в трактаті 1914 року, він використовував і пізніше, у 1920-ті, коли захопившись вивченням кольору, переходить до предметного живопису, що ознаменувало новий період — «спектралізм».

Кубофутуристичні пошуки митця дореволюційного періоду не призвели до повної відмови від предметності в мистецтві, а радше були спрямовані на аналіз формотворчого процесу, урізноманітнення пластичної мови та розвиток вміння передавати свої відчуття глядачеві. Таким чином, розкладання об'єктів на геометричні складові, елементи стає засобом кращого пізнання природи людського сприйняття, а не спробою зануритися у якомога лівіший ухил. О. Богомазов вважав, що «аналітичні» форми здатні повніше виразити дух часу й естетичні потреби людей нового суспільства.

Збережені документи з фондів ЦДАМЛІМ України свідчать, що після революції О. Богомазов був активним учасником суспільного життя. На це вказує його виступ 9 червня 1918 року на 3'їзді діячів українського мистецтва із програмною доповіддю «Основні завдання розвитку мистецтва живопису на Україні» [46, арк. 1-18]. У 1919 році його обирають завідувачем мистецької освіти у Всеукраїнському комітеті образотворчих мистецтв НКО УСРР [134, арк. 1-14], де він розробляє концепцію всеукраїнської реформи художньої освіти всіх рівнів. Документи з тезами реформи художньої освіти було надруковано до 3'їзду художників-педагогів (1919) окремою брошурою [364].

1922 року Олександра Богомазова запрошуюють викладати у Київському інституті пластичних мистецтв, який невдовзі реорганізували у Київський художній інститут [48, арк. 1–4]. Новий погляд на організацію навчального процесу, який передбачав ліквідацію іменних майстерень та введення курсу формально-технічних дисциплін був надзвичайно близький О. Богомазову. Ґрунтуючись на власних експериментальних дослідженнях живописних елементів мистецтва, він активно долучився до розробки навчальних програм фортеху [52; 50; 47].

Обґрунтовуючи потребу в реформуванні старих навчальних програм, О. Богомазов констатує: «Наша методика малювання побудована на принципі безглуздя: об'єкт вивчається технічно, але висновки і пояснення ніякі не наводяться. В учня залишається цілком певне переконання, що художник той, хто вміло змалює з натури або з картинки» [49, с. 21].

У своїх теоретичних працях «Живопис та елементи» [49], «Думки про мистецтво» [43; 44], О. Богомазов влучно сформулював та обґрунтував погляди, притаманні авангардистам першої третини ХХ ст. На його думку, образотворче мистецтво рухається від реалізму до експериментів із кольором, лінією та формами, адже після винаходу фотоапарата художник втратив свою виняткову роль у візуальній документалізації життя [327, с. 187]. Таким чином, художник-живописець має не змагатися із мистецтвом постановочної фотографії, а навпаки — відійти від натуралізму, вдосконалювати вміння ефективно передавати глядачу свій настрій обмеженим, але вишуканим арсеналом художніх засобів [44, арк. 71].

В основі художньої творчості, за теорією художника, лежить не тільки сприйняття, а вміння митця розрізняти, запам'ятовувати та згадувати окремі свої переживання. Він пише: «Нам, художникам, оточуючий світ завжди нагадує про себе, говорить, звертається, збуджує наше відчуття. Здається, давно вже можна було досконало вивчити всі відчуття, але насправді ми майже зовсім нічого не знаємо, слабо розбираємося в них, а то й просто не помічаємо [49, с. 21]. Майстерність художника, на думку О. Богомазова, полягає не в

натуралістичній передачі побаченого, а у здатності лаконічно передати ритми елементів, динаміку форм, які мають створювати у глядача задуманий художником настрій.

У період свого викладання в КХІ О. Богомазов і далі практично та теоретично досліджує кольорознавство та композицію. У педагогічній діяльності художник використовував саморобні посібники, які знайомили з оптичними ефектами, фізичними та психоемоційними властивостями кольорів [160, с. 274]. «Заглиблюючись у пластичну напругу маси, художник визначає, який колір, відтінок яскравіше виражає динамізм маси, яка кольорова різниця між максимумом та мінімумом її напруги... Колір є вираженням якості маси у нашому відчутті, але не її об'єктивного стану» [49, с. 60]. Відповідно до його методики, завдання поділялися на чотири види: сприйняття кольору, кольороформа, вивчення кольорового середовища, організація кольору на живописній площині [47, арк. 3].

О. Кашуба-Вольвач наводить у дослідженні педагогічної методики О. Богомазова ретельно розроблену програму освоєння принципів кубізму для III курсу, орієнтовану на 1928-1929 та 1929-1930 навчальні роки. Ця програма включала три завдання:

«1 завдання — Збереження основної організації об'єкта. Натюрморт. Виявлення основної будови натюрморту. Поземні й вертикальні розміщення площин і доведення форм об'єкта до основних форм куба, кулі, конуса тощо <...>.

2 завдання — Неповне порушення організації об'єкту. Голова або фігура <...>. Річ набуває ознак абстрагового [абстрактного] змісту.

3 завдання — Повне абстрагування від природи. Постаць з речами побуту<...>. Об'єкт — тільки матеріал для аналітичної думки» [163, с. 161].

Завдання були достатньо складними, адже студентам потрібно було виявити та розвивати власні креативні здібності, напружувати уяву та аналітичне мислення. Готовий результат неможливо було скопіювати ні з

натури, ні у іншого студента, його слід було винайти самостійно за допомогою набутих знань про живописні елементи.

Історію засвоєння нових мистецьких течій в межах академічної освіти ілюструють збережені студентські роботи з архіву Музею НАОМА. Особливо привертає увагу етюд — «Завдання на вивчення техніки пуантилізму» (іл. 3.4.7), в якому автор використовує відому живописну техніку, яка дозволяє уникати фізичного змішування фарб. За допомогою чітких мазків, що оптично поєднуються при зоровому сприйнятті, автор майстерно застосував принципи імпресіоністичного та неоімпресіоністичного малярства, в яких при зображенні натури пріоритет надається виявленню та інтенсифікації багатства тонально-кольорових градацій, створюючи насичену мерехтінням окремих мазків картинну площину.

Цю живописну техніку О. Богомазов активно використовував у ранній період своєї творчості перед тим як поринув у кубофутуристичні пошуки. Найбільш характерно вона проявилася у портретах і пейзажах художника 1900-х років: «Портрет Ж. О. Хомицької» (1909), «Міст» (1908) (іл. 3.4.8), «Пейзаж із кипарисами» та ін. [166, с. 18].

Попри те, що в роки викладання в КХІ О. Богомазов уже був прихильником суцільних кольорових плям, у засобах та аналітичному методі імпресіонізму та неоімпресіонізму він бачив важливий етап у підготовці студентів. Тому освоєння цієї техніки було включено до його навчальної програми [163, с. 163].

Навчальні таблиці та інші графічні матеріали митця, збережені у фонді ЦДАМЛМ України, свідчать про те, що О. Богомазов, створюючи навчальні програми для КХІ, виявив та описав універсальні закони композиції, які можуть бути корисними як у мистецтві, так і в дизайні, архітектурі тощо [47; 45]. Його розробки споріднені із теоріями художнього конструювання та технічної естетики, які у 1910-х — 1920-х ще тільки набували статусу окремих дисциплін.

Завдання О. Богомазова були спрямовані на те, щоб сформувати у студентів просторове мислення, активну та гнучку емоційну уяву, вміння створювати асоціативні композиції на задану тему.

Цікавими є його особисті лабораторні роботи, в яких він експериментував із додаванням різних властивостей до обраних форм, а потім письмово аналізував зміни їхнього сприйняття до та після кожного етапу. Так, наприклад, збагачуючи трикутник різним за тональністю і фактурою штрихуванням (іл. 3.4.9), О. Богомазов доходить висновку, що із сітчастою фактурою в середині фігури втрачається сприйняття її силуету.

Митець переконаний, що діючи за певними правилами організації форм та кольорів, навіть із допомогою геометричних форм митець здатен створити в глядача драматичне або радісне враження від композиції (іл. 3.4.10, 3.4.11). Для драматичного настрою слід обмежитися великими спрощеними формами з чітким силуетом. Святковість, радісність навпаки потребує динамічних, загострених форм урізноманітнення їхніх фактур та контурів та зменшення контрасту силуетів (іл. 3.4.11).

На думку О. Богомазова, після оволодіння графічними засобами перехід до кольору слід починати з обмеженої палітри, і, як показують його досліді, навіть двома кольорами можна виразити різні настрої, як-от радість, сум, святковість тощо. Драматичне звучання композиції, показує художник (іл. 3.4.11), досягається використанням спрощених форм, великих мас темного кольору і його сірих градацій. Святковість у композиції створюється завдяки розмаїттю фактурного збагачення форм графічними елементами — точками, штрихуванням із широким використанням насиченого жовтого та охристого кольорів. У цьому випадку чорний колір стає контрастною підтримкою насичених золотистих площин.

Експериментуючи з кольоровими площинами, художник доходить висновку, що рівновагу в композиції можливо досягти при тональній подібності навіть двох протилежних за спектром кольорів (іл. 3.4.12). Якщо барви сильно відрізняються за світлосилою, наприклад, жовтий і синій, рівноваги в

композиції можна досягти пропорційним збільшенням маси світлого кольору і, відповідно, зменшенням маси темнішого кольору. У разі використання слабо насичених форм у композиції — можна створити відчуття замріяності або печалі (іл. 3.4.13, 3.4.14, 3.4.15).

Інноваційні методики викладання композиції О. Богомазова було представлено на Всеукраїнській виставці «10 років Жовтня», на якій окремим блоком експонували як роботи художника, так і його студентів [11, с. 12].

Критик В. Андрійович писав: «На виставці українського мистецтва показані не тільки кінцеві досягнення в галузі живопису, скульптури, архітектури та фото-кіно-техніки, а й представлені шляхи, за якими йде навчання мистецтву в наших школах. В цьому відношенні особливо переконливим є клас проф. Богомазова і Голуб'ятникова, представлений шкільними роботами, де глядач наочно знайомиться з тією складною роботою, яку повинен виконати майбутній майстер, перш ніж виступити з готовими і закінченими картинами» [11, арк. 1].

Сам О. Богомазов показав свій новий твір картину «Правка пил» (1927) (іл. 3.4.16).

Дослідження історії створення картини на основі архівних матеріалів виявило чимало невідомих раніше фактів. Та, головне, — дало змогу простежити відповідність теорії та практики у творчості художника.

Необхідний О. Богомазову підготовчий матеріал для живопису на тему праці пилярів художник виконував поблизу села Малютянка, що біля Боярки. Про це читаємо в написі на одному з начерків (іл. 3.4.17), де зображений робітник із пилкою під час розпилу колоди [327, с. 181]. Так, слово «Боярк» тут закреслено, замість нього дещо нижче зазначено — «Малютинка». Більше того, художник записав також ім'я зображеного — Олексій Ухименко та рік — 1927 (іл. 3.4.17).

Підготовчий матеріал О. Богомазова можна поділити на три основні сюжети: правка пил; розпилювання колод на бруси та дошки; накат стовбура на теслярські конструкції. Замальовки можна розділити на два види: перший — це

удосконалення й розробка задуманих композицій, і другий — опрацювання окремих характерних деталей. Варто зазначити, що не всі пошукові композиції втілилися в закінчених творах. Так, наприклад, існує кілька чорнових варіантів розпилу колод (іл. 3.4.18, 3.4.19), а композиція з начерку, що була взятою за основу (іл. 3.4.19), в подальшому набула суттєвих змін у масштабі, пластиці та розміщенні окремих фігур.

Схожі зміни відбулися під час і в процесі роботи О. Богомазова над твором «Правка пил». Первинний варіант, що був задуманий митцем, починається з розташування двох фігур у межах квадратного формату, в якому постать, яка знаходиться ліворуч, ми бачимо зі спини (іл. 3.4.20, 3.4.21). Це стосується і третьої фігури, яка у пізніших начерках додалась праворуч (іл. 3.4.22). Втім, положення і характер фігур поступово змінюються (іл. 3.4.23, 3.4.24), і в закінченому варіанті бачимо, що всі три фігури є повернутими до глядача.

Аналізуючи краєвид картини «Правка пил», варто відмітити наявність двох незвичних за формою конструкцій, що знаходяться дуже високо, на тлі синього неба, і за своєю формою є подібними до недобудованих зрубів. Виявляється, то є ряди готових дощок або теслярські штабеля, укладені у такий спосіб щоб забезпечити успішне зберігання та обсушку. На першому замальовку такого штабеля (іл. 3.4.25) зображено ряди дощок, які під прямим кутом чергуються із сусідніми. На іншому малюнку (іл. 3.4.26) вже не видно цих окремих дощок, адже художник узагальнює їх у суцільну схематичну конструкцію, яка саме в такому вирішенні постане в завершеній картині.

Два основних напрямки ритмів можемо помітити в картині «Правка пил» — один з них спрямований вглиб картини, інший навпаки — до глядача. Перший ритмічний ряд сформований діагональними лініями колод та стовбурів, що починаються з правого та лівого країв на передньому плані та сходяться докупи вдалині. В той же час другий ритмічний ряд утворено металевими пилами, які так само починаються з лівого та правого країв, але сходяться ближче до глядача в нижній частині картини. Також відмітимо, що



частина ручки червоної пили взагалі виходить за межі картинної площини (іл. 3.4.16).

Серед цих ритмів, протилежних за напрямом, опиняється і фігура робітника в темно-рожевій сорочці, який заточує пилу. І хоча ця фігура є центральною, художник створив все необхідне для того, щоб звернути увагу глядачів на постать пиляра з лівого краю, який зображений в процесі вивчення робочого стану інструменту. Видно, що цей робітник є найстарший за віком. Також стає зрозумілим, що він — найдосвідченіший майстер з-поміж інших пилярів, адже не випадково, що його постать виявляється єдиною, яка впевнено стоїть на землі. Одяг і голова пиляра контрастують та ніби світяться поряд із значно темнішим лісом, травою і небом. Значний контраст утворює і темна пила, яку цей майстер тримає на тлі своєї світлої сорочки. Помітно, що контрасти навколо інших фігур є значно меншими, а отже — вони виглядають другорядними. Варто відмітити ще одну деталь: незважаючи на те, що в картині немає чітких ознак вербального діалогу між пилярами, вони сприймаються досить злагодженим колективом, в якому кожен знає свою справу. Водночас, вони ніби знаходяться в процесі дружньої бесіди з художником, який їх зобразив або глядачем, який їх споглядає [327, с. 185].

Отже, в картині «Правка пил» простежується метафора художника про те, що вправні й працьовиті руки майстрів здатні перетворити хаос і безлад первинного матеріалу — в конструкції струнких фортець жовтогарячих штабелів, які височіють на тлі небес.

З цього приводу згадаймо слова самого художника, які він залишив у своїх чернетках: «...робітник пов'язаний з цими матеріальними формами, підпорядковує їх або сам підкоряється сумі їх організуючих сил. Людина тут пізнає себе: вона є малою та великою, і через її волю матеріальні форми виявляють організовану дію. У цих масах (формах) людина пізнає свою і бачить силу свого організаційного генія» [51, арк. 17].

У 1928 році О. Богомазов створює «Портрет доньки» (3.4.27), в якому він певною мірою повернувся до своєї кубофутуристичної манери, в якій він

активно працював у 1914–1917 роках, але вже з більшим досвідом та вишуканістю. Динаміка чітких за контуром форм та градації помаранчевого обличчя, зеленого тла, блакитного одягу передають молодість та енергійність. Цей портрет став одним із програмних творів О. Богомазова у 1920-х роках, попри те, що його не було показано на виставках за життя митця. Він також засвідчує певну внутрішню еміграцію художника в умовах радянської дійсності кінця 1920-х років.

Наступна картина О. Богомазова, яка сьогодні відома під назвою «Пилярі» (іл. 3.4.28) була створена художником у 1929 році. В цій роботі ми можемо спостерігати сюжет, що є доволі рідкісним для авангардного живопису: художника зацікавила технологія розпилювання колод за допомогою пил та опорної платформи, яку пилярі також інколи називають козлами.

Праця пилярів в цій картині подібна злагодженій роботі механізму, деталі якого піднімаються та опускаються в ритмі, що заданий його будовою. Глядач має змогу спостерігати конструктивну основу теслярської опори та колод, що разом із фігурами пилярів зображені у загостреній лінійній перспективі. В названій картині маємо не три, а вісім фігур, п'ять із них на опорній платформі, а троє — перебувають під нею.

Композиція цього твору сповнена динамічної рівноваги, в якій різноспрямований рух утворює організований робочий ритм, що уможливорює спільну й результативну працю. За спогадами самого О. Богомазова, його увагу привернули «зв'язок в процесі роботи самого робітника з оточуючими його матеріальними формами не тільки в сенсі створення нових речей, а в сенсі їх взаємодії, обопільного впливу їх діючих сил» [51, арк. 17].

Розпилювання колод ручним інструментом потребує значних зусиль. Це напруження, яке виникає в подоланні опору деревини підкреслено лінійними та кольоровими контрастами. Найбільш явні контрасти утворює вертикальне протистояння маси синього неба та жовтої тирси, між якими вклинюються темно-рожеві смуги горизонтальних балок опірної платформи. Додатковим контрапунктом виступають фіолетові колоди та зелень лісу, яка простежуються

вдалині. Напруга картини підкреслюється трьома центральними постатями: робітників у червоному, жовтому та синьому — основних кольорах спектру. Невипадково критик С. Єфимович під впливом від картин на тему праці пилярів називає О. Богомазова спектралістом [139, с. 4]. Високий рівень осмислення композиції та кольору, продемонстрований О. Богомазовим — це результат не лише художнього таланту митця, але й багаторічної послідовної науково-дослідної роботи над теорією живопису, розпочатої ще в 1914 році, що ми можемо спостерігати, вивчаючи трактати «Живопис та елементи» [49] та «Думки про мистецтво» [43; 44].

У 1920-тих роках, коли художники українські митці, експериментуючи, розробляв навчальні програми для студентів КХІ, усвідомлюючи важливість науково-теоретичного обґрунтування нової теорії кольорознавства, О. Богомазов створює посібник «Теорія кольору» [47, арк. 1-6], в якому ретельно описав здобуті експериментальним шляхом принципи використання кольору, його тонових градацій в різних формах та спів-відношеннях. Також збереглися спеціальні методичні візуалізації, зокрема спектральні кола, які власноруч створив і використовував під час своєї роботи художник.

Як відомо, в той самий час, коли О. Богомазов працював над вивченням виражальних можливостей кольору, цим питанням також займалися в Києві засновник «кольоропису», експресивний імпровізатор В. Пальмов [283, с. 42] та художник із фізико-математичними знаннями, який працював над теоретичною працею «Атлас кольору», П. Голуб'ятников [160]. Усі троє художників викладали в КХІ й створювали навчальні програми для студентів. Зауважимо, що позиція О. Богомазова в цьому питанні вирізнялася тим, що художник вважав, що колір варто досліджувати у зв'язку із формою, яку він займає на картинній площині.

Значну вагу мають описані О. Богомазовим закономірності співвідношень форм, які мають різний розмір, контур, колір, його насиченість, яскравість та графічну фактуру. Відповідно до цієї закономірності, найбільше напруження в композиції створюють червоний колір та форми, що мають складно-

сегментований контур з гострими елементами, як ми бачимо на одній із методичних візуалізацій (іл. 3.4.29). А, наприклад, синій колір та спрощені контури форм навпаки — зменшують напруження. Таким чином, для створення рівноваги двох форм у композиції необхідно кольорові зміни компенсувати відповідними змінами її контуру [43, арк. 72–73]. О. Богомазов це описує так: «...будь-який основний тон [колір] за своєю енергією більш високої напруги для заміни його іншим тоном більш низької напруги вимагає посилення діяльності форм, що приймають зміст, їх більшої різноманітності, багатства і т. д., щоб таким чином прийти до бажаного тотожності напруг цих різних за характером основних тонів» [43, арк. 72–73].

Подібні теоретично-практичні праці в сучасних наукових джерелах класифікуються як експериментальні пошуки з теорії візуального сприйняття. Тож методичні інструкції та візуалізації О. Богомазова можна сміливо віднести до передових розробок 1920-х років в цьому напрямку досліджень [269, с. 32].

Винайдені О. Богомазовим закономірності, які були обґрунтовані ним в результаті проведення практичних експериментів з формою і кольором, дозволили митцю досягти в своїх картинах того ефекту, що площини різних кольорів, розмірів, форм гармонійно співіснують поруч, створюючи контрасти, перекриваючи одна одну чи навпаки — об'єднуючись в суцільну пляму. Набуті у такий спосіб знання художник успішно використовував в абстрактному і фігуративному живописі.

Колір, за словами О. Богомазова — це перший художній засіб, який імпресіоністи змогли звільнити від натурної залежності, підготувавши шлях для звільнення також ліній та форм [43, арк. 34]. Автором дисертації було виявлено, що ще у трактаті 1915 року «Думки про мистецтво» [43; 44; 45] О. Богомазов приходить до висновку, що «оцінювання якості мистецтва за схожістю зображеного із природою втратило будь-який сенс, тим більше — із розвитком фотографії. Нове мистецтво, на відміну від натуралістичного, має важливі переваги — здатність концентрувати увагу глядача, перетворити буденне спостереження на дійство, яке може увібрати ознаки гри, містики,

візуального порівняння, метафори, набувати колір та форму відповідно до настрою, психологічного стану, задуму художника, а не тільки обставин спостереження. Всіма цими засоби натуралізм знехтував та поставив живопис у набагато бідніше становище, ніж те, в якому перебувають музика та поезія» [327, с. 187; 43–45].

Окрім досліджень властивостей виражальних засобів живопису, вагоме місце в теоретичних працях О. Богомазова займають думки стосовно філософії творчості, її психологічні та соціальні аспекти [43, арк. 35]. Подібні роздуми можна зустріти не лише у спеціальних трактатах, але, наприклад, і в концептуальних анотаціях до картин, зокрема, в тексті до картини, в якій показано розпилювання колод, — художник не тільки описує задум, а й фіксує раптові та не менш цікаві думки, які навіяла йому ця композиція: «у картині художника ми дивимося на себе і свої дії ззовні, і в картині можемо тільки побачити, відчуті свій органічний зв'язок з оточуючими нас формами, бачити і відчувати себе не як самотню, відрізану величину, а пов'язану з цілим і, крім того, бачити, спостерігати, як виявляється краса через силу нашої організуючої волі» [52, арк. 18].

Картини О. Богомазова на тему праці пилярів, викликали великий інтерес до його творчості серед колег, критиків, студентів, що засвідчено в численних відгуках у друкованих засобах масової інформації. Вважаємо, варто звернути увагу на спогади, якими поділився з цього приводу В. Овчинніков: «...Андрій Іванович Таран відрекомендував нам хворобливого вигляду мовчазного професора Богомазова. А ми вже знали Богомазова з його картини «Пилярі». Картина нам подобалась, вона викликала чимало суперечок, як явище була новою, свіжою, добре скомпонованою, нам особливо подобався ритм пилярів та її колірне вирішення» [160, с. 286]. У газеті «Пролетарська правда» за 2 березня 1928 року Ф. Ернст писав: «Ліворуч від них [бойчукістів] стоїть Богомазов із своєю композицією “Пильщики” (“Правка пил”). Це дуже серйозна своєю формальною та кольоровою будовою річ, яку чимало псує тільки рожевий тон землі» [138, арк. 2].

Виходячи зі змісту ескізів та нотаток О. Богомазова, він не збирався завершувати роботу над темою праці пилярів: митець планував створити ще одну, третю картину, про що свідчать підготовчі матеріали та листування митця. 31 серпня 1929 року в своїй заяві до Відділу образотворчого мистецтва НКО [52, арк. 34] О. Богомазов пише, що хоче взяти участь у запланованій Другій всеукраїнській виставці. У тому ж зверненні автор вказує, що працює над двома картинами «Накат стовбура» (у листі — «Накат стовбура на козли», пізніше О. Богомазов скоротив цю назву, картина отримала назву «Накат стовбура») [52, арк. 38] і «Тирсоносці». Як відомо, із запланованих творів художник зміг створити на полотні лише один — «Тирсоносці». Втім, підготовчий матеріал, збережений дотепер, дозволяє зрозуміти композиційне рішення та творчий задум його картини «Накат стовбура».

У третій картині О. Богомазов передбачав здійснити зміну акценту від портретних особливостей робітників до сюжету спільної праці в колективі. Тут самотність індивіда нівелюється і зрештою зникає, — це стає можливим завдяки професійній згуртованості та готовності до колективного долання випробувань долі. В композиції «Накат стовбура» бачимо, як шестеро робітників поєднують свої зусилля в єдину потужну силу, яка штовхає доволі важкий стовбур на платформу. Цікаво, що у здійснених митцем замальовках до згаданої композиції людські фігури художник зображає як спрощені конструктивні об'єми, які глядач ніби спостерігає з високої точки огляду (іл. 3.4.30, 3.4.31). Вочевидь, зображений робочий процес в дійсності відбувався надто швидко, щоб художник міг встигнути детально зафіксувати його за допомогою олівця та паперу. Тому О. Богомазов зробив начерки окремих фігур композиції, щоб потім об'єднати їх у групу.

Автор цього дослідження виявив, що «складність завдань, які поставив перед собою О. Богомазов, полягала не тільки в тому, що всі шість фігур художник мав змальовувати із верхнього ракурсу, що важко навіть у студійних умовах, непростим було й те, що художник прагне урізноманітнити пластику кожного робітника, зробити їхні пози відмінними одна від одної» [327, с. 188].

Як свідчать робочі записи й нотатки, О. Богомазов постійно співвідносив свою практику із теорією, шукаючи спосіб підсилення динаміки кожного елементу композиції, зокрема, на полях до композиційного начерку він пише: «Напруга форм зосереджена на колоді, яку піднімають, і слабшає на колодах верхнього правого кута» (іл. 3.4.30). За спостереженням автора цього дослідження: «Якщо художник зобразив би композицію з нижнього ракурсу — рух колоди, яку штовхають вгору, в цьому випадку різко обривався би на фоні неба, уособлюючи певну ентропію. Ракурс зверху, навпаки, дозволяє не тільки підтримати її висхідний ритм, а і показати вже доставлені на платформу лісоматеріали. Крім того замість рівного неба — в огляді зверху з'являються додаткові динамічні ритми лісозаготівлі на дальньому плані» [327, с. 188].

Записи художника, значна частина яких має датування, дають змогу уточнювати назви робіт, хронологію їхнього виконання та ін. Вперше про чернетки О. Богомазова згадує дослідниця О. Кашуба-Вольвач в авторській статті «Ритми творчої волі» [167], в якій вона звертає увагу на плутанину із назвами творів О. Богомазова, а саме назвами картин, відомих як «Правка пил» (1927) (іл. 3.4.16) та «Пилярі» (1929) (іл. 3.4.28). У джерелах другої половини 1920-х років обидві картини трапляються під назвою «Пильщики», хоча в листах художника до НКО друга картина, створена 1929 року, також згадана як «Праця пильщиків».

У цій картині 1929 року (іл. 3.4.28) на зворотному боці полотна, на жаль, немає назви, є тільки напис латиницею «Bogomazoff», який навряд чи міг зробити автор. Дослідження чернеток О. Богомазова з фондів ЦДАМЛМ України дозволило виявити, що О. Богомазов використовував для цієї роботи щонайменше дві назви, одна з них «Праця пильщиків» [52, арк. 28–52] (листування з керівництвом НКО в період з 15 вересня до 1 листопада 1929 р.). Другу назву зафіксовано на аркуші одного з чорнових зошитів, де митець здійснив опис загальної концепції свого художнього задуму під заголовком: «О карт[ине] «Распилка бревен» [51, с. 17–18]. Таким чином, згадана картина 1929 року (іл. 3.4.28), в якій художник зобразив вісьмох пилярів у процесі роботи,

має в різноманітних літературних джерелах такі назви: «Пильщики», «Праця пильщиків», «Пилярі», «Розпил колод» (український переклад з російської). Однак очевидним є той факт, що остання (авторська) назва найбільш чітко характеризує зображений у картині сюжет та дає змогу безпомилково відрізнити її від інших картин О. Богомазова на тему праці пилярів.

Аналіз архівних матеріалів виявив, що О. Богомазов викладав живопис, малюнок, композицію та формально-технічні (фортех) дисципліни на педагогічному та малярському [52, арк. 40] факультетах для студентів I–IV курсів. У виданні «Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ» зазначено, що в О. Богомазова навчалися В. Овчинніков, П. Сабодиш, М. Янчук та О. Мордань [350]. На основі вивчення архівних джерел ЦДАМЛМ України вперше вдалося виявити, що серед студентів I–II курсів Малярського факультету, яким викладав О. Богомазов, були П. Панченко, А. Гольдрей, П. Кодьєв, І. Міщенко, С. Шишко (іл. 3.4.32) [52, арк. 40], роботи яких зберігаються в НХМУ. Також у списку студентів III курсу Музейного відділення Педагогічного факультету зазначена «Рачківська» [52], з великою ймовірністю це може бути Лідія Рачковська, яка перед німецькою окупацією Києва часів Другої світової війни сховала частину робіт студентів 1920-х — 1930-х років «у приміщенні Академії» [254, с. 5], і які тепер зберігаються в музейній збірці НАОМА. В архівних матеріалах ЦДАМЛМ України знайдено рецензії О. Богомазова на дипломні роботи «Швачка» Олександра Левітського [52, арк. 44] та «Дроворуби» («Пильщики дров») Сергія Єржиківського [53].

Художньо-стилістичний аналіз творів із колекції НХМУ виявив, що творчість та навчальні програми О. Богомазова вплинули на виконання творів «Будують» (1930) С. Єржиківського (іл. 3.4.33), «У колгоспному степу» (1930) (іл. 3.4.34) П. Кодьєва, «Будівники п'ятирічки» (кін. 1920-х — поч. 1930-х) (іл. 3.4.35) Б. Крюкова та «Прокладка колій» (1929) (іл. 3.4.36) М. Юнак.



### 3.5. Експерименти із перспективою, кольором і технікою живопису

#### Павла Голуб'ятникова

Серед провідних митців АРМУ, викладачів КХІ окремої уваги заслуговує постать Павла Голуб'ятникова. Творча і педагогічна діяльність Павла Костянтиновича довгий час була поза увагою мистецтвознавчих досліджень і лише в останні десятиріччя її висвітлюють українські і російські дослідники.

З наявних досліджень [78; 146; 161; 162] дізнаємося, що П. Голуб'ятников народився в Санкт-Петербурзі в сім'ї різьбяр та з ранніх років цікавився мистецтвом та іконами. Доленосною подією для П. Голуб'ятникова стало враження від картини «Купання червоного коня» на петроградській виставці об'єднання «Мир искусства» 1913 року у виконанні його майбутнього вчителя К. Петрова-Водкіна. Вже наступного 1912 року П. Голуб'ятников вступає в училище при Імператорській академії мистецтв у клас М. Реріха, але 1916 року за станом здоров'я Реріх залишає викладання, і Голуб'ятников вирішує стати астрофізиком [146, с. 87]. На заваді цим планам став революційний 1917 рік, який паралізував діяльність багатьох навчальних закладів. У нових обставинах він нарешті усвідомлює, що справжнє його покликання — бути художником. Тож, не гаючи часу, Голуб'ятников вже у 1918 році записується до майстерні К. Петрова-Водкіна у ПГСХУМ, що постали замість колишніх художніх навчальних закладів Петрограда, проте цього ж року його призвали до Червоної Армії, тож поновити навчання він зміг тільки після своєї демобілізації, а захистити дипломну роботу — у 1924 році [146, с. 87].

Стосунки П. Голуб'ятникова та К. Петрова-Водкіна за короткий час переросли у міцну дружбу. Під час навчання та після захисту диплома він неодноразово працював асистентом у майстерні свого вчителя.

1924 року на запрошення ректора КХІ Івана Врони він разом із дружиною переїжджає до Києва, де стає активним учасником культурного життя України як художник та викладач [161, с. 64].

Одразу після приїзду П. Голуб'ятников вступив до АРМУ та взяв участь у її дебютній виставці. Однією з перших в Києві П. Голуб'ятников виставив картину «Гроза» (1925) (іл. 3.5.1), композицію якої він розробляв ще зі студентських років [161, с. 66]. На передньому плані картини зображений юнак у човні, який вирушає у плавання безмежними просторами моря у штормову погоду. Драматизм несприятливої погоди підкреслено хвилями синього моря, які контрастують із червоним небом та жовтим кольором, в якому вирішений силует оголеного юнака. На задньому плані у хвилях видніється ще одна фігура в човні, повернута спиною, яка ніби стрімко віддаляється в напрямку похиленого горизонту. У виконанні цієї картини П. Голуб'ятников використав основні принципи майстерні свого вчителя К. Петрова-Водкіна, а саме: три домінуючі кольори, нахил горизонту, сферична перспектива та гризайльні тональні градації в межах обраних автором силуетів або форм. Але, окрім цього, П. Голуб'ятникову вдалося за допомогою художніх засобів передати складний психологічний стан, в якому відбувається усвідомлення ризиків, відповідальності та викликів самотійного та зрілого життя особистості. Настрій, який передає картина «Гроза», вочевидь довелося пережити самому художнику, якого руїна революційних потрясінь наздогнала саме в той момент, коли він обирав професію та майбутній навчальний заклад, розуміючи, що цей вибір вплине на все його подальше життя. Робота над цією картиною, як було зазначено, почалася ще зі студентських років. Першу версію картини художник розробляв як дипломну роботу. Однак навіть після гострої критики він не відмовився від свого задуму. Завершити останній варіант картини допоміг випадок на прогулянці із сім'єю в Києві: в грозових хмарах на горизонті художник побачив червоне саяво [161, с. 66], яке надихнуло митця знайти остаточне колористичне вирішення твору.

Однією із новацій картини «Гроза» стало незвичне кадрування людської фігури із пейзажем, в якому нижня частина тіла юнака не потрапляє у композицію. Таке кадрування найчастіше трапляється у документальних фото або кінозйомках. Таким чином художник наближає героя до глядача та надає

картині більш ліричного значення, перетворюючи її практично на інтимний портрет.

У колекції Музею НАОМА виявлено кілька творів, виконаних відповідно до принципів, яких дотримувався П. Голуб'ятников у своїй творчій та викладацькій діяльності. Перш за все привертає увагу неатрибутований етюд юнака (іл. 3.5.2), в якому використано принцип гризайльного моделювання світлотіньових градацій. Цінну інформацію для реставрації обставин створення цього етюд дає опублікована О. Кашубою-Вольвач фотографія з майстерні КХІ [161, с. 64], в якій викладав П. Голуб'ятников. На фотографії не тільки зафіксований П. Голуб'ятников зі студентами, а і молодий натурник — юнак, якого намальовано у схожій сидячій позі на одній із дощок позаду.

Юнак у згаданому етюді має багато схожих рис із центральною фігурою у картині «Гроза». Окрім згаданих суто живописних характеристик, пов'язаних зі способом моделювання світла й тіні, ця схожість проявляється також у нехарактерному для академічних постановок кадруванні та сидячій позі юнака з притиснутими ближче до грудей колінами.

Серед творів 1920-х років, які зберігаються в колекції Музею НАОМА, окремої уваги заслуговує твір невідомого автора «Оголена» (іл. 3.5.3) [254, с. 30]. «Живопис цього твору побудований на яскравих контрастах: золотисто-жовті відтінки жіночої фігури та червоної драперії немовби пронизані сивом на темному тлі синіх зелених та бузкових площин» [323, с. 16]. Попри обмеженість художніх засобів, художнику вдається досягти витонченого лаконізму, який зазвичай притаманний творам монументального та ужиткового мистецтва. Твір виконано за принципами, які впроваджував в навчальні програми КХІ П. Голуб'ятников. На це вказує певний відхід від академічного реалізму, використання трьох яскравих домінантних кольорів, а також гризайльні розтяжки в межах окремих елементів композиції, що переважно є світлотіньовими градаціями одного кольору.

Характер і специфіка згаданих колористичних завдань простежуються ще в одному творі — «Натурниця» (іл. 3.5.4) з колекції Національного художнього

музею України. Його створено Миколою Янчуком — учнем П. Голуб'ятникова. До наукового обігу цю роботу ввела О. Кашуба-Вольвач, яка здійснювала свою дослідницьку та практичну діяльність спільно із Нижньотагільським музеєм образотворчого мистецтва. Порівняння зазначеної постановки «Оголена» (іл. 3.5.3) та твору М. Янчука (іл. 3.5.4) дозволяє дійти висновку, що їх було створено в роботі над однією навчальною постановкою в КХІ. На це вказують повне співпадіння пози натурниці, обріз волосся, червона драперія на підлозі та принцип роботи з кольором в обох творах.

Про основні вимоги, які ставив перед студентами П. Голуб'ятников знаходимо відомості у О. Ільїної: «На початковому етапі студенти знайомилися із властивостями світлосили кожного кольору. Лише потім розпочиналася робота над вивченням контрастів, а саме над зіставленням двох, трьох або чотирьох кольорів» [78, с. 88].

Зокрема, на початкових етапах роботи над вивченням контрастів слід було чітко розподілити кількість, розташування, інтенсивність та освітленість локальних кольорів — синього, жовтого, червоного та зеленого. На наступних етапах роботи студенти мали засвоювати шляхи їхнього колористичного та тонального збагачення, доповнювати твори додатковими кольорами, серед яких бузковий, рожевий та коричневий [323, с. 17].

До прикладів застосування цих принципів під керівництвом П. Голуб'ятникова належить етюд оголеної напівфігури (іл. 3.5.5). На це вказує характерний спосіб роботи із кольором. Для окремих елементів композиції, таких, наприклад, як тіло, стіна, драперія та головний убір, призначено по одному кольору, який набуває плавних світло-тонових градацій лише за рахунок кількості білил.

Здійснений автором дисертації порівняльний аналіз технічних засобів, прийомів, використаних у творах із музейної збірки НАОМА дає змогу зарахувати до колористичних завдань П. Голуб'ятникова два натюрморти. Так, твір Доломакіна (?) «Натюрморт на два кольори» (іл. 3.5.6) є переконливим прикладом роботи над поетапною організацією живописної площини, яку

художник здійснював з використанням обмеженої палітри фарб. Під час виконання такого завдання особливу увагу треба було звернути на тонально-кольорові нюанси й контрасти. Як згадує В. Овчинников, одним із педагогічних завдань цього процесу було заохочення студентів до набуття вмінь щодо розтяжки кольору від найтемнішого до найсвітлішого. Рівень виконаної у такий спосіб роботи вважався тим вищим, що більше було створено градацій між кольоровими відтінками [160, с. 285].

Такі завдання згодом ускладнювалися, студентам пропонували задіяти три або більше кольорів. Всі кольори слід було узгодити із розташуванням, формою та напруженістю тих чи інших елементів композиції. Такий характер завдань проявляється ще в одному натюрморті — з глеком, перцями й помідорами (іл. 3.5.7), який, на жаль, лишається поки що неатрибутованим. Характерною рисою цієї роботи є те, що художник підібрав для кожного предмета один, максимум два кольори та збагатив їх тональними градаціями за рахунок зменшення кількості білил із кожним новим шаром фарби.

Як зазначають О. Ільїна та Л. Смірних, «саме в київський період він [П. Голуб'ятников] отримує два престижні запрошення для участі в міжнародних показах» [146, с. 87]: у 1926-му, за організаційної участі Д. Бурлюка, П. Голуб'ятников бере участь у виставці «Інтимне мистецтво» в Нью-Йорку, а у 1928 році він — серед запрошених митців на Венеційській бієнале, де було продемонстровано його картину «Голова жінки» (1926) (іл. 3.5.8) [146, с. 87]. В останній картині яскраво простежується принцип, використання кількох лінійних перспектив (у зображенні голови). Права частина обличчя жінки здається ближчою за ліву, хоча судячи з повороту голови мало би бути навпаки. Таким чином виникає асиметрія, яку інколи застосовують іконописці, в даному разі така асиметрія допомагає створювати складний інтимно-ліричний лад картини.

Незвичне кадрування, сферичну або деформовану перспективу поєднання об'єктів у різних ракурсах П. Голуб'ятников розвинув особливо чітко у таких

творах, як «Киянка» (іл. 3.5.9), «Літак над селом» (іл. 3.5.10), «Трактори» (іл. 3.5.11), «Дахи» (3.5.12).

У картині «Киянка» (іл. 3.5.9) не тільки видно досить сильний нахил горизонту, але й вісь стоячої фігури жінки практично співпадає із діагоналлю картинної площини. Художник обирає незвичні і водночас вдалі пози для фігур у сюжеті матері і дитини. Відповідно до назви та місця створення картини (Київ), пейзаж на задньому плані, ймовірно, передає вид згори на Поділ та Дніпро. Якщо в картині «Гроза» лінія горизонту ледве помітно дугоподібно вигинається вгору, то в картині «Киянка» ця лінія, навпаки, гнеться донизу.

У 1930 році П. Голуб'ятников починає викладати в Харківському художньому інституті, де і далі працює над теорією кольорознавства, що розпочав ще в Києві. Та санкціонована більшовиками боротьба проти формалізму, ініційована в Україні з середини 1920-х, не оминає і Харків. Врешті, у 1932 році П. Голуб'ятников вирішує прийняти пропозицію К. Петрова-Водкіна і повернутися до міста свого народження та стати викладачем Ленінградського інституту живопису, скульптури та архітектури [146, с. 87]. Проте вже за два роки і в цьому закладі розпочалися чистки викладацького складу, тож у середині 1930-х художника спіткала доля всіх «лівих митців» в СРСР, які опинилися без роботи, замовлень та можливості продавати, виставляти чи навіть публікувати свої твори. Проте П. Голуб'ятников навіть у таких умовах зміг організувати художні студії, які забезпечили його сім'ю засобами до існування. Попри владну політику, П. Голуб'ятникова поважають інші митці та учні. Його запрошують розробляти програми із кольорознавства для художніх студій Ленінграда. У 1938 році разом із В. Татліним він працює над ідеєю створення Центральної лабораторії із проектування нових речей побуту. Наприкінці 1930-х П. Голуб'ятников завершує написання свого найбільшого теоретичного твору — тритомного трактату «Атлас кольорів», видати який він так і не встиг [146, с. 88].

Важким випробуванням для психічного здоров'я художника стала смерть його вчителя та найближчого друга К. Петрова-Водкіна у 1939 році. Не

відновившись після цієї втрати, Павло Голуб'ятников помер менш ніж за три роки потому під час Другої Світової війни — 29 січня 1942 року в блокадному Ленінграді [146, с. 87].

Виявлено, що під час викладання П. Голуб'ятникова в КХІ українські митці, експериментуючи, теж пробують застосували принципи К. Петрова-Водкіна у своїй творчості. Яскравим прикладом цього є картини: «Атака червоної кінноти» (іл. 3.3.37), «Збирання помідорів» (іл. 3.3.36) І. Падалки, «Голова чоловіка» (іл. 3.5.13) К. Єлеви, «Чоловічий портрет» (іл. 3.5.14) Г. М'якенького, «Жінка з відром» (іл. 3.5.15) П. Панченка, «За радянську владу» (іл. 3.5.16) В. Пальмова.

### **3.6. Експресія та імпровізація в кольорописі Віктора Пальмова**

Інформація про творчість та біографію В. Пальмова (1888–1929), яка переважно була надрукована в каталогах та періодичних виданнях до 1930-х років, після згортання модерністських течій в СРСР була на довгі десятиліття викреслена з культурного життя і почала повертатися тільки в період «хрущовської відлиги» [198, с. 181]. В. Пальмов народився 1888 року в Самарі, в родині викладача Самарського духовного училища [285, с. 7]. Захоплення В. Пальмова малюванням в юнацькі роки врешті переросло у свідоме покликання, і він після навчання в Духовній семінарії (1897–1904) вирішує стати художником. Для того, щоб опанувати основи професійного малярства, він одночасно із В. Татліним вступає до Пензенського художнього училища (1905–1910), а після успішного його закінчення навчається у майстерні К. Коровіна в Московському училищі живопису, скульптури та архітектури (1911–1916) в один час із Д. Бурлюком та В. Маяковським. У період студентства в Москві В. Пальмов одружується, починає виставляти свої твори на виставках училища у 1912–1915 роках [285, с. 13] та робити перші творчі кроки. Вже у 1914-му він отримує від училища важливе на той час звання художника, але

вирішує навчатися далі, щоб отримати у 1916 році [285, с. 14] повний диплом закладу. В ці два останні роки у нього з'явилась можливість самостійної роботи та викладання, тож він багато часу проводить у Самарі, працює як театральний художник, часом навідуючись до Москви. Проте після закінчення навчання, яке давало відстрочку від армії, амбіційні плани професійної діяльності довелось відкласти, адже 1916 року його мобілізують на фронт Першої світової війни, де він пробує посаду офіцера до Жовтневої революції 1917 року [285, с. 14]. Після цього, повернувшись до рідного міста, він опиняється на території, підконтрольній Білій Армії, разом із якою відступає на Далекий Схід і врешті опиняється у Нікольськ-Уссурійську, де викладає у гімназії. У 1919 році В. Пальмов зустрівся зі своїм товаришем часів навчання у Москві, футуристом Д. Бурлюком, який переконує його переїхати у найближче велике місто Владивосток [285, с. 16]. Разом із С. Третьяковим, Д. Бурлюк та В. Пальмов увійшли до створеного раніше за участі М. Асєєва літературно-художнього об'єднання «Творчість», яке видавало, зокрема, і власний журнал. У Владивостоку в період війни червоних та білих часто змінювалась влада, але цей неспокійний період тим не менш був сприятливим для експериментальної творчості футуристів. Активна діяльність футуристів 1919–1920 років мала значний резонанс завдяки епатажним акціям, концертам, конкурсам, виставкам Д. Бурлюка, який зміг залучити в свої дійства значну кількість творчої молоді міста.

В. Пальмов не тільки брав участь у подіях, організованих Д. Бурлюком, а і став його однодумцем, почав втілювати у своїй творчості ті самі принципи футуризму, що і Д. Бурлюк. Проте, на відміну від свого старшого колеги, В. Пальмов обмежився експериментами переважно в живописі. Та незабаром культурне життя Владивостока під впливом суспільно-політичних трансформацій починає завмирати, тож Д. Бурлюк запрошує В. Пальмова допомогти йому в організації художньої виставки в Японії [281, с. 61]. В експозиції виставки, яка відкрилася в Токіо 14 жовтня 1920 року, вони



представили кілька сотен творів різних авторів, серед яких особливе місце, звичайно, займав їхній власний живопис [235, с. 204].

Виставкова діяльність митців протягом 1920–1921 років викликала значне захоплення у проєвропейськи налаштованої частини японської художньої спільноти, проте художники мушили розійтися та піти кожен своїм шляхом. Д. Бурлюк вже мав чіткий намір емігрувати до США, що й зробив у 1922 році, а В. Пальмов ще в серпні 1921-го повернувся «з Йокогами через Корею до Чити» [69, с. 54] у радянську Росію, де залишилися його нові друзі М. Асеєв та С. Третьяков. Уже наступного року вони допомагають йому влаштувати першу персональну виставку «Футуризмом по Японії» в Москві в будинку організації «Міжнародна книга». Ще у Читі В. Пальмов разом із С. Третьяковим, М. Асеєвим та М. Чужак організують видавництво та об'єднання ПТАЧ, що є аббревіатурою їхніх імен, яке видає ілюстровану книгу про митця із текстом С. Третьякова. 1923 року В. Пальмов завдяки знайомствам із авангардистами, наближеними до В. Маяковського, стає членом об'єднання ЛЕФ та директором Художньо-виробничого технікуму, керуючи одночасно деревообробними майстернями [285, с. 32].

У 1925 році за конкурсом на заміщення вільних посад його запросили викладати в КХІ. Час приїзду Віктора Пальмова до Києва збігся із процесом заснування в 1925 році об'єднання АРМУ, до якого він входить разом із багатьма іншими митцями лівого ухилу. У 1927 році В. Пальмов разом з іншими колористами (П. Голуб'ятниковим, О. Богомазовим) взяв участь у дебютній виставці Асоціації, що відбулась у Києві 4–25 січня 1927 року [240, с. 104–105]. У лютому 1927 року роботи В. Пальмова та П. Голуб'ятникова, а також О. Богомазова і М. Бойчука, експонували у Дніпропетровську, а 19 березня того ж року — на Всеукраїнській виставці АРМУ, що відкрилася у Харкові [240, с. 110].

Домінантною в роботах Віктора Пальмова київського періоду стала селянська тематика. Про це свідчать такі картини, як: «Об'їжджають коня»

(іл. 3.6.1), «Село. Середняк» (іл. 3.6.2), «Коваль» (іл. 3.6.3), «Село. Ніч» (іл. 3.6.4), «Сім'я середняка», «Рибалка» (іл. 3.6.5), «Побачення» (іл. 3.6.6) та ін.

Інтерес митця до цієї теми, ймовірно, проявився під впливом розповідей та картин Д. Бурлюка, який свого часу зібрав у селі Чорнянка літературно-художню групу «Гілея». Про обізнаність В. Пальмова із сільськими резиденціями передових авангардистів може свідчити і ранній твір митця «Дачник» (1920) (іл. 3.6.7). В образі головного персонажа автор іронічно розкриває сукупний образ людини з міста, яка прагне насолодитися своїм нетривалим та безтурботним часом на природі. Цей образ частково навіяний рисами зовнішності та характеру Д. Бурлюка.

У картині «Село. Середняк» 1928 року (іл. 3.6.2) бачимо вже зовсім інший підхід до зазначеної теми. Замість іронії художник намагається поділитися складним спектром пережитих вражень від досвіду подорожей за місто. Домінує вохристо-червоний колір, який щільно заповнює середню частину картини. Зелений та синій видніються тільки на периферії — як дерева, трава та небо. Тут вохристо-червоний колір нагадує про тепло та світло у сільських оселях, яким не загрожує вечірня прохолода. В картині прочитується поетична ностальгія митця за часом, поведеним на природі серед простих, але щирих людей.

Коли в міському житті ставало все більше комуністичної ідеології, брехні та шантажу, українське село у 1920-х роках стало для В. Пальмова тим заповідним місцем, де лишалися особистості, не ангажовані політикою, яких ментально ще не перебудувала радянська влада. Переважно це були старші люди, які прожили значну частину свого життя до Лютневої революції.

У картині «Рибалка» (іл. 3.6.5) зображено одного з таких типажів, біля якого можна побачити човен, що погойдується на хвилях нічної річки, та кілька спійманих рибин. Вочевидь, графічний силует головного персонажа з'явився вже після того, як було створено абстрактне кольорове тло, в якому домінують синій, зелений та сірий кольори. Це демонструє новий творчий принцип митця київського періоду, який В. Пальмов назвав кольорописом [320, с. 210].

Цей принцип ґрунтувався на тому, що спочатку створювалась кольорова абстракція, яку митець виконував спонтанно, даючи волю своєму несвідомому, і тільки потім художник асоціативно додавав до неї фігуративні елементи, часто не обтяжуючи їх деталями, щоб зберегти взяті на картинній площині кольорові співвідношення та світло-тонові градації.

Новий принцип своєї творчості В. Пальмов чітко виклав у статті «Про мої роботи» [282] на сторінках журналу «Нова генерація». Як зазначає художник: «Моє завдання — вмістити один колір до другого найщільніше в розумінні кольорової рівноваги, примусити всі кольори в картинній площині впливати загальним акордом кольорового звучання» [282, с. 28]. «Сюжет і річ увіходять, як складові частини моєї картини, але не як головні дієві сили, а як додаткові допоміжні моменти для кольора, що відіграє в моїх картинах завжди першу і основну роль» [282, с. 27]. «Щоб річ не пригнічувала своєю обсяговістю, своїм розміром кольорового впливу <...> я запроваджую її на поверхню кольоропису не в обсяговій тривимірній формі, а лише як символ, як графічний натяк, що доповнює, ілюструє кольоровий вплив» [282, с. 27].

Варто зазначити, що В. Пальмов пройшов досить складну еволюцію своїх творчих принципів перед тим, як перейти до застосування кольоропису. Як зізнається художник: «В своїх формальних шуканнях я пройшов через школу натуралізму, імпресіонізму, трохи кубізму, багато футуризму» [282, с. 27]. Футуризм, за словами митця, поставив його перед питанням, чи потрібен станковий живопис взагалі. Але врешті він зрозумів, що не варто йти шляхом якоїсь однієї течії, а треба сформувати свої індивідуальні творчі принципи. У своїх пошуках та роздумах художник дійшов висновку, що в мистецтві минулих епох занадто багато уваги було приділено сюжету та ілюзорній матеріальності зображеної дійсності, однак із виникненням чорно-білої фотографії та кіно потреба фіксувати предметний світ за допомогою живопису практично зникає. Отже, найсильнішою стороною живопису лишається можливість передавати настрій за допомогою кольорових співвідношень символіко-метафоричних натяків [320, с. 211].

Використовуючи здобутки європейського модернізму, зокрема, експресіонізму, в київський період творчість митця еволюціонує до ознак, в яких вгадується вплив неопримітивізму, дитячого малюнка, народного лубка. Це був потяг митця до ширості, як у творчості, так і в людських стосунках і навіть у теоретичних статтях: «...в процесі роботи я часто знищую розпочату працю, коли помічу, що я не зовсім щирий, що я виконую чужу ідею, яку десь бачив у інших малярів» [282, с. 27]. На це звертав увагу І. Врона: «...живописна стихія робить те, що картини Пальмова сприймаються, їм хочеться вірити, вони по-своєму щирі, незважаючи на непережиті ще відгуки футуристичної манери, запізненої екстравагантності, перебільшеного і трохи ніби штучного примітивізму» [86, с. 174].

В. Пальмов прагнув переконливо обґрунтувати свої інноваційні пошуки у живописі. Серія статей в журналі «Нова генерація» містить роздуми митця стосовно основних концепцій, новаторських підходів, здобутків у цьому напрямі представників імпресіонізму, кубізму та футуризму [283, с. 43]. В. Пальмов вважав, що представники модерністських течій послідовно зменшували значення ілюзорності в передачі дійсності і цим сприяли вивільненню кольору як самостійного художнього засобу, здатного впливати на настрої глядача не менше, ніж реалістично зображений предметний світ [283, с. 43–44].

Серед викладачів КХІ найбільше порозуміння В. Пальмов знаходив із П. Голуб'ятниковим. У статті «Проблема вивчення кольору в наших художніх вузах» [284] митець дуже схвально відгукується про методику К. Петрова-Водкіна, яка на момент написання статті активно впроваджувалась в КХІ П. Голуб'ятниковим. Як пише В. Пальмов: «Відповідно до цієї системи [К. Петрова-Водкіна] спочатку вивчаються основні кольори спектру: синій, червоний, жовтий — окремо. Місткість фарбового матеріалу, або обсягову форму і простір розглядається за цією системою в першу чергу, потім досліджуються додаткові кольори на тій такій основі. Увесь вивчений таким чином матеріал співставляється після закінчення попередньої праці в

систематичному завданні, що поєднує на одній поверхні взаємодіяння всіх вивчених кольорових матеріалів» [284, с. 55]. Ця стаття дає підстави стверджувати, що В. Пальмов у своїй викладацькій практиці загалом орієнтувався на згадану систему, проте вважав, що на ній не слід зупинятися та сприймати її непорушною. Навпаки: студентам слід неодмінно шукати свої унікальні творчі принципи. Серед студентів, у яких викладав В. Пальмов, були В. Бура-Мацапура, Л. Гриценко, В. Громов, В. Лимаренко, О. Мордань, В. Овчинніков, П. Сабодиш та ін. [350].

Про характер завдань, які ставив В. Пальмов у КХІ, свідчить спогад В. Бури-Мацапури: «Акварельний живопис на нашому факультеті викладав професор В. Н. Пальмов <...>. Пам'ятаю одну з постановок у коридорі біля вікна. Професор як художник і педагог знайшов у всьому приміщенні таке місце, де ранкове сонце прямо і яскраво світило і грало. Хоча наш факультет займав ліве крило першого поверху, постановка була зроблена в правому крилі. Тут, в коридорі, В. Н. Пальмов на столі поставив цікавий натюрморт, що складався із зеленої пляшки та інших кольорових, здається, скляних предметів. Промені сонця пронизували різнобарвне скло, відбиваючись та заломлюючись, все було яскраве, сонячне, насичене кольором. Я малювала із захопленням» [141, с. 33–34].

Прагнення В. Пальмова теоретично обґрунтувати своє бачення мистецтва та захоплення кольором зблизило митця із О. Богомазовим. Нерідко критики згадували О. Богомазова, П. Голуб'ятникова та В. Пальмова разом як митців (спектралістів), які знаходяться на передових позиціях у експериментах із кольором [332, с. 152]. Однак, окрім кольору, О. Богомазов велике значення приділяв організації ліній та форм, а також полюбляв системно, через пошуки та начерки наближатися до остаточної версії картини. Ще більш дисциплінованими в АРМУ були бойчукісти, для яких пошук вдалої монументальної композиції був пов'язаний із глибоким аналізом, доборою та виваженням кожного елемента.

Щодо В. Пальмова, то для нього ідеалом стала натхненна творчість, в якій якомога менше спланованості. Він цілком допускав впровадження спонтанних ідей та образів під час безпосереднього виконання картини без жодної підготовчої праці. Єдине, що зближувало В. Пальмова та бойчукістів, — це уважне ставлення до неопримітивізму, але на тлі розбіжностей у розумінні функцій кольору та методів роботи над художнім твором цього було недостатньо. Отже, у 1927 році В. Пальмов прийняв рішення вийти з АРМУ [307, с. 87], в якій провідну роль відігравали бойчукісти, та став одним з ініціаторів заснування Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ). До нього приєдналися також П. Голуб'ятников, А. Добронравов, І. Іванов, А. Коротков, Л. Крамаренко, А. Петрицький, Ю. Садиленко, А. Таран та ін. [240, с. 149].

Київський період виявився неймовірно продуктивним у творчості митця. Він взяв участь у найбільших виставках України та загалом СРСР. На Всеукраїнській художній виставці «10 років Жовтня», що відкрилася у Харкові 8 листопада 1927 року, В. Пальмов представив такі твори: «За радянську владу» (іл. 3.5.16), «Жовтень в кесарні», «Будівники», «Комсомол», «Об'жджають коня» (іл. 3.6.1), «Ленін».

На Другій всеукраїнській виставці В. Пальмов показав дев'ять станкових робіт: «Перше травня» (іл. 3.6.3), «Село. Ніч» (іл. 3.6.4), «Рибалка» (іл. 3.6.5), «Покритка», «Врожай», «Жінка», «Село. Середняк» (іл. 3.6.6), «Бандити», «Повстання» (іл. 3.6.7) [1, с. 25].

Розглядаючи твори В. Пальмова на політико-революційну тематику, наприклад, «Перше травня» (іл. 3.6.8), «За радянську владу» (іл. 3.5.16), «Повстання» (іл. 3.6.9) «Зміна» (іл. 3.6.10), неможливо не помітити, що вони створюють змішані почуття та спонукають на пошук подвійних сенсів. Картина «Перше травня» виявляє декілька смислових нашарувань. З одного боку, передано святковий настрій. Як пише І. Врона, «картина «Перше травня» несе в собі буйну й нестриману хвилю радості буття, радості збудженої природи з її хмарою зелені, метеликами, розквітом кохання» [86, с. 174–175]. Але також помітне й дещо інше: в центральній частині картини в межах великої зеленої

плями простежується конфлікт між учасниками святкової ходи. Масивна фігура зліва темпераментно і не дуже привітно вказує жестом руки на когось у натовпі. Поруч персонаж із червоним прапором, якого носять на руках. Ймовірно, в такий спосіб художник виразив свою реакцію на підвищення градусу нетерпимості до інакомислення та передчуття репресій.

Ще більш суперечливою щодо змісту є картина «Повстання» (1929) (іл. 3.6.9), в якій домінує червоно-коричнева гамма кольорів. Серед натовпу людей у ній видніється силует В. Леніна та гасло «Диктатуру пролетаріату», які маркують зображених людей як тих, хто підтримує радянську владу. Однак всі ці люди на вигляд агресивні, злобні та неосвічені, схожі на бандитів, а не на героїв; у деяких з них підкреслені сідниці. Отже, художник відповідає своєму принципу бути щирим, але тут ця щирість стає фактично викривальною критикою або навіть карикатурою на радянську владу. Вочевидь картина пройшла відбір на Другу всеукраїнську виставку з тієї самої причини, що і «Перше травня» (1929) (іл. 3.6.8): художник використав для неї одну із поширених на той час назв. Водночас, злобу на обличчях можна було конспіративно представити як «праведний гнів» проти ворогів пролетаріату.

Уважний аналіз більш ранньої картини «За радянську владу» (1927) (іл. 3.5.16) В. Пальмова теж виявив певну смислову неоднозначність, за яку 1939 року [350, с. 301] твір було відправлено до спецфонду тією ж владою, про яку йдеться в його назві. Здавалося б, автор показав героїчну смерть радянського революціонера, але кілька деталей створюють досить сумбурне враження: по-перше, автор зобразив, як радянський прапор лежить на землі, що символічно ніби зводить його до рівня звичайного шматка тканини, яка захищає від вуличного бруду, або, навпаки, не дає крові розтікатися по брукувці. По-друге, фігура вбитого чоловіка (у зв'язку зі специфічним ракурсом) зображена фактично догори ногами, і по-третє, візуальні подробиці людської смерті (трупний колір обличчя, закривавлений одяг) в картині настільки акцентовано, що вона радше передає жахливість інциденту, який здатен налякати глядача, ніж постає ілюстрацією створеного радянською

пропагандою образу героїчної втрати бійця. Не останню роль у драматизації смерті зіграло не тільки зображення перевернутої людської фігури, а й сферична перспектива та рідкісна для В. Пальмова реалістичність.

Ю. Садиленко зауважує, що приїхавши до Києва у 1925–1926 роках, В. Пальмов відразу став «на форпості лівого українського мистецтва» [309, с. 120]. На його думку, саме тут, «...під ясным промінням українського сонця, серед барвних плям нашої природи буйним цвітом розпустився запальний темперамент Пальмова-кольориста» [309, с. 120].

Художньо-стилістичний аналіз творів із колекції НХМУ виявив, що творчість та навчальні програми В. Пальмова вплинули на виконання творів «Епізод із громадянської війни» (1931) (іл. 3.6.12) Л. Гриценко, «На склозаводі» (друга пол. 1920-х) (іл. 3.6.13) Є. Горбача, «У парку» (кін. 1920-х) О. Проскурякової, «На склозаводі. (Складуви)» (кін. 1920-х) (іл. 3.6.14) Б. Сандомирської та «Шахтарі» (1930) (3.6.15) В. Овчиннікова.



## Висновки до третього розділу

1. Серед українських мистецьких об'єднань 1920-х років АРМУ найбільш чітко проголосила свою підтримку концепції виробничого мистецтва, але в той же час не відмовилася і від станкового живопису. Відповідно до орієнтації АРМУ на рівність різних видів творчої діяльності, зокрема образотворчого мистецтва, дизайну, архітектури й дотичних до них, крім відділу для живописців, на її виставках були окремі відділи для графіків, скульпторів, керамістів, театральних дизайнерів, архітекторів, фотографів тощо.

Провідні митці АРМУ критикували втручання російських мистецьких об'єднань в культурне життя УСРР, зокрема, АХРР та оголошений членами цього об'єднання «героїчний реалізм». Діяльність членів АРМУ сприяла активізації виставкової діяльності, мистецької критики та загалом культурного життя як в Києві, так і в Харкові, Одесі, Дніпропетровську та інших містах України. АРМУ становить значний інтерес для сучасного мистецтвознавства як унікальний приклад художнього об'єднання модерністів часів радянської влади із досить широкою мистецькою програмою, в якому поєдналась проєвропейська та проукраїнська спрямованість.

2. Серед провідних митців АРМУ в КХІ, які засвідчили різноманітні підходи у своїй творчій та викладацькій діяльності, слід виокремити насамперед М. Бойчука, О. Богомазова, П. Голуб'ятникова та В. Пальмова. Попри те, що їхні творчі принципи були досить різними, молодші покоління художників активно синтезували розроблені ними художні засоби у пошуках своєї індивідуальної манери. Творча і педагогічна діяльність цих митців мала визначний вплив на шляхи розвитку живопису українського модернізму другої половини 1920-х років.

3. Виявлено, що дослідивши канони візантійського та народного мистецтва під час реставрації та створення ікон, М. Бойчук не обмежився рамками принципів якоїсь однієї давньої традиції, а прагнув використати знання про культури різних часів та народів, щоб створити на їхній основі нову самобутню

мистецьку школу, яку не можна буде сплутати із тими, які вже були в минулому. В цьому йому дуже допоміг паризький досвід виставок, в яких М. Бойчук брав участь разом із такими відомими модерністами, як А. Матісс, М. Вламінк, А. Марке, Ж. Метценже, К. ван Донген, П. Боннар, М. Дені та П. Сіньяк.

4. У Києві після заснування УАМ до найближчого кола однодумців та учнів М. Бойчука входили члени його сім'ї, колеги та студенти його майстерні. Серед них — дружина С. Налепінська-Бойчук, брат Т. Бойчук, друг М. Касперович, а також студенти: І. Падалка, В. Седляр, О. Павленко, М. Рокицький, О. Кравченко, К. Гвоздик, А. Іванова, М. Шехтман та інші. Більшість із них увійшли до мистецького об'єднання АРМУ.

Свої перші кроки в монументальному живописі студенти М. Бойчука робили ще під час навчання, починаючи від виконання завдань на стінах майстерень і аж до роботи над великими розписами за межами закладу під керівництвом свого вчителя. Серед знакових монументальних робіт школи М. Бойчука — розпис Луцьких казарм у Києві (1919), Селянського санаторію ім. ВУЦВК біля Хаджибейського лиману (1926) та Червонозаводського театру в Харкові (1935). Етапи роботи над композицією в майстерні М. Бойчука поділялися: на загальне вирішення композиції усього твору в ескізі, потім у картоні у реальному розмірі та врешті — на поверхні полотна, левкасу або стіни. У процесі виконання ескізу студент мав передивитися та проаналізувати якомога більше зразків творів світового мистецтва в доступних йому джерелах перед тим, як дійти остаточного варіанту.

5. У своїх теоретичних працях та посібниках із теорії сприйняття в мистецтві О. Богомазов виявив універсальні та передові на свій час принципи композиції, які можна використовувати в творчій роботі як в образотворчому мистецтві, так і в дизайні. У своїй викладацькій діяльності в КХІ О. Богомазов розробив завдання з кольорознавства, композиції та освоєння студентами художніх засобів модерністських течій.

У теоретичних і художніх творах 1920-х років О. Богомазова втілює його багаторічний досвід з дослідження закономірностей візуального сприйняття ліній кольорів та форм. У розглянутих начерках до картин на тему праці пилярів простежується прагнення митця до художньої інтерпретації натурних вражень: загострення форм, акцентування ритмів. В завершених картинах кожен елемент композиції: його колір та форма, узгоджені О. Богомазовим відповідно до його власних теоретичних розробок.

6. Київський період творчості став для П. Голуб'ятникова часом першого визнання та активної виставкової діяльності в Україні та за кордоном. Його викладацька діяльність в КХІ сприяла наближенню навчальних програм КХІ із кольору до подібних програм у таких закладах, як ВХУТЕМАС та Баухаус. В їх основі були знання, які П. Голуб'ятников отримав під час навчання у художника К. Петрова-Водкіна: нахил лінії горизонту, сферична перспектива, використання 3-5 фарб, максимальне використання можливостей градацій кожного кольору. Завдання, які П. Голуб'ятников ставив на фортеху, були спрямовані на розвинення в студентів аналітичного ставлення до вибору забарвлення тих чи інших предметів під час створення композиції та ознайомлення із різними технологіями олійного живопису.

7. Творча і педагогічна діяльність В. Пальмова київського періоду (1925–1929) збагатила розвиток українського модернізму другої половини 1920-х. Картини художника київського періоду характеризуються зрілою манерою, для якої притаманні відмова від реалістичності та пластичне спрощення зображуваних предметів. Основну увагу митець приділяє кольору як основному дієвому засобу втілення художнього образу. У той час як радянська влада підсилює протекціонізм митців-реалістів, він не тільки не намагався притримати свій радикалізм у відході від натуралізму, а навпаки — підкреслював у своїй творчості деформацію, непропорційність та спрощення в зображенні людей, артефактів та природи. Його твори, виставлені на всеукраїнських виставках у 1927–1929 роках, суголосні експресіонізму та неопримитивізму.

## ВИСНОВКИ

Дисертаційну роботу присвячено дослідженню історії формування спільноти Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ) в Київському художньому інституті, її впливу на живопис українського модернізму другої половини 1920-х — початку 1930-х років. При розв'язанні поставлених завдань отримано такі теоретичні й практичні результати:

1. Аналіз літературних та архівних джерел виявив, що АРМУ була одним із найбільших мистецьких об'єднань не лише на теренах України, але і загалом в СРСР. Проте значення АРМУ в історичних процесах 1920-х і досі потребує об'єктивного розкриття. Попри те, що АРМУ переважно складалася з модерністів — у зарубіжних виданнях це мистецьке об'єднання згадують рідко, навіть у спеціальних дослідженнях, які стосуються теми поширення модернізму в Східній Європі. Однією з причин цього стала недостатня кількість окремих праць про АРМУ в Україні та незначна кількість публікацій про АРМУ англійською та іншими мовами. Також існує значна потреба в ґрунтовних наукових працях, які розкриватимуть АРМУ одночасно в історичному, ідеологічному та мистецтвознавчому аспектах.

2. Підтверджено науково обґрунтованими даними, що однією з ключових подій першої третини ХХ століття стало заснування 5 грудня 1917 року УАМ — першого державного закладу вищої художньої освіти в Україні. Ця подія згодом спричинила збільшення прошарку творчої інтелігенції та сприяла концентрації митців в Україні. Аналіз формування викладацького складу впродовж низки доленосних змін, під час яких УАМ було реорганізовано у КПМ, а згодом і в КХІ, виявив, що протягом 1917–1930 років у закладі поступово більшало митців-новаторів, серед яких були послідовники різних течій модернізму. На етапі заснування УАМ за часів УЦР це було зумовлено прагненням проукраїнських сил згуртувати в новому закладі митців, які вболівають за відродження української культури та найменше зазнали впливу Імператорської академії мистецтв у Петербурзі. З 1917 і до кінця 1920 року

професорів меншає, а після смерті Г. Нарбута між реалістами та модерністами в УАМ загострився конфлікт, в основі якого були різні погляди на реформу мистецької освіти. У цьому конфлікті до середини 1920-х років мали перевагу митці-модерністи, які радо сприймали реорганізацію УАМ у КППМ, а потім у КХІ. У 1925 році ректор КХІ І. Врона разом із відомими модерністами, яких він запросив викладати у Києві, заснує АРМУ, яке стало врешті найбільшим всеукраїнським об'єднанням УСРР. Виявлено, що існування першого вищого державного закладу художньої освіти мало визначальний вплив і на розвиток українського образотворчого мистецтва 1917–1932 років, і на появу мистецького об'єднання АРМУ.

КХІ став одним із передових вищих навчальних закладів художньої освіти у Східній Європі, у яких викладали митці-модерністи. Він замкнув на собі низку ключових подій та знакових постатей в образотворчому мистецтві України 1920-х років. Саме професори КХІ стали фундаторами найбільших творчих об'єднань України — АРМУ, АХЧУ, ОСМУ. Варто зазначити, що серед викладачів інституту були видатні постаті, які акумулювали найхарактерніші риси передових художників-новаторів: О. Богомазов, М. Бойчук, В. Пальмов, П. Голуб'ятников, В. Татлін, К. Малевич та інші. Творча викладацька та громадська діяльність цих митців вписала українське образотворче мистецтво не тільки в простір європейської культури, а й у контекст світового модернізму.

3. Аналіз культурно-політичних трансформацій 1917–1932 років виявив, що збереження розвитку модернізму за радянської влади значною мірою обумовила діяльність А. Луначарського. Він запросив до Відділу образотворчого мистецтва НКО РСФРР провідних модерністів: Н. Альтмана, В. Баранова-Росіне, О. Брік, К. Малевича, В. Маяковського, М. Пуніна, О. Родченка, В. Татліна, Д. Штеренберга [329, с. 48]. За їхньої участі було розроблено реформу художніх закладів всіх рівнів із метою виховання багатопрофільних фахівців, освіта яких дозволяла би їм працювати конструкторами, дизайнерами та інженерами на виробництві. Виконання

зазначеної освітньої реформи художніх закладів у Києві призвело до реорганізації УАМ у КППМ, а потім у КХІ, а до викладацького складу приєдналися такі митці, як О. Богомазов, П. Голуб'ятников, В. Пальмов, В. Татлін, К. Малевич [318, с. 112]. Водночас, із середини 1920-х керівництво СРСР почало створювати особливо сприятливі умови для творчої самореалізації митців реалістичної школи живопису, більшість із яких увійшли до АХРР та АХЧУ. Виявлено, що боротьба із формалізмом в образотворчому мистецтві почалася з неофіційної протекції АХРР військовим керівництвом Червоної Армії та однодумцями Й. Сталіна. В середині 1920-х ця протекція поєднується з тиском на НКО РСФРР та А. Луначарського, який був прихильником вільного змагання різних об'єднань, та 1929 року призводить до усунення останнього із займаної посади. Після цього питання про згортання модернізму як в Україні, так і на всесоюзному рівні було практично вирішено. У 1932-му році було ліквідовано всі мистецькі об'єднання та розпочався процес утворення Спілки радянських художників України. Членство у Спілці стало єдиним легальним способом офіційно працювати художником і це було використано для того, щоб примусити митців-модерністів зректися своїх творчих принципів на користь нав'язуваного їм соціалістичного реалізму.

4. Реформи художньої освіти, які зблизили мистецтво й виробництво, сприяли зміцненню позицій авангардистів та активізації модерністського руху в Україні. Також зазначена реформа призвела до збільшення викладацького складу першого державного закладу вищої художньої освіти в Україні переважно за рахунок митців-новаторів, що врешті виявилось сприятливою передумовою для заснування АРМУ. Виявлено, що в становленні АРМУ величезну роль відіграла діяльність ректора КХІ І. Врони, погляди якого у багатьох питаннях збігалися із поглядами бойчукістів [329, с. 49]. Активній діяльності АРМУ сприяли міцні зв'язки І. Врони з однопартійцями в НКО та інших органах виконавчої влади УСРР. Від початку склад АРМУ формували насамперед викладачі КХІ: О. Богомазов, М. Бойчук, П. Голуб'ятников, В. Меллер, С. Налепінська-Бойчук, В. Пальмов, Є. Сагайдачний, В. Седляр,

В. Татлін. Збільшення складу АРМУ пов'язано зі сподіваннями митців на створення кращих умов для виставкової діяльності в УСРР.

5. Уперше з різних джерел зібрано та комплексно проаналізовані факти, які доводять, що АРМУ — це найбільше всеукраїнське об'єднання другої половини 1920-х, що чинило опір впровадженню сталінської культурної політики в образотворчому мистецтві та врешті затримало на кілька років згортання модерністського мистецтва в Україні. Визначну роль у цьому відіграла підтримка проукраїнських більшовиків, зокрема наркомів освіти УСРР О. Шумського, М. Скрипника, а також голови державної планової комісії УСРР Г. Гринька, з якими був знайомий керівник ЦБ АРМУ І. Врона. Більшість із них мали прямий або непрямий стосунок до різних проукраїнських соціалістичних партій, заснованих від початку ХХ століття. Більшість провідних діячів таких партій після входження до КП(б)У сприяли українізації і в різний спосіб намагалися підвищити рівень автономії всіх сфер суспільного життя УСРР від центральної влади в Москві. Наркоми О. Шумський та М. Скрипник бачили подальший розвиток української культури в контексті зміцнення міжнародних зв'язків із Європою, за їхньої каденції відбулася значна лібералізація культурного життя, що сприяла розвитку модернізму в Україні. Однак унаслідок санкціонованої Й. Сталіним боротьби з «націонал-ухильниками», або ширше — «буржуазними націоналістами», як їх офіційно називали каральні органи СРСР, було розстріляно не лише українських «боротьбистів» О. Шумського та Г. Гринька, а й десятки тисяч представників української інтелігенції. Найбільший вплив на живопис українського модернізму другої половини 1920-х рр. серед членів АРМУ в КХІ мали М. Бойчук, О. Богомазов, П. Голуб'ятников і В. Пальмов.

6. М. Бойчук створив впливову мистецьку школу, що стала відомою не тільки в СРСР, а і за його межами. Бойчукісти працювали в різних видах мистецтва, це, з одного боку, зблизило їх із концепцією виробничого мистецтва, з іншого — стало втіленням ідеї М. Бойчука про необхідність створити умови для вироблення українського національного стилю [328, с.

402]. Виявлено, що учні та однодумці М. Бойчука не тільки удосконалювали мистецькі принципи вчителя, а й розвивали свою творчу індивідуальність. Розвиток монументальної образності в живописі бойчукістів заснований на переосмисленні шедеврів світової культури, в яких вдало поєднано лаконізм засобів та художню переконливість. Проведений аналіз виявив певну еволюцію монументальної образності бойчукістів. Так, оздоблення Дяківської бурси тяжіє до неовізантизму, розписи Луцьких казарм відзначені сильним впливом народної творчості, фрески Селянського санаторію відповідають мистецькій програмі АРМУ, а стінописи Червонозаводського театру попри вимоги радянської влади за своїм виконанням більше наближаються до принципів реалізму, які були поширені за доби раннього Відродження, ніж до «передвижників». Радянська влада знищила не тільки окремих бойчукістів, а і значну кількість їхніх мистецьких творів. Однак їхні принципи монументального живопису не були забуті. В період десталінізації вони стали прикладом, який надихав таких митців як А. Горська, Г. Зубченко, Г. Синиця, Г. Пришедько [325, с. 35].

З'ясовано, що О. Богомазов, ставши одним із найкращих кубофутуристів своєї доби, експериментальним шляхом винайшов та описав власну теорію візуального сприйняття, в якій найбільша увага приділена організації кольорів і форм на картинній площині, а також обґрунтував філософське й історичне значення модерністських новацій у мистецтві. Для фортеху КХІ він розробив низку завдань із композиції, кольорознавства, теоретичного та практичного засвоєння студентами основних напрямів і течій мистецтва кінця ХІХ — початку ХХ століття, зокрема, таких, як кубізм, футуризм, імпресіонізм, пуантилізм та примітивізм. Вперше встановлено, що серед студентів, які навчалися у О. Богомазова, були: П. Панченко, А. Гольдрей, П. Кодьєв, І. Міщенко та С. Шишко. Також із сучасних досліджень відомо, що в О. Богомазова навчалися В. Овчинніков, П. Сабодиш, М. Янчук та О. Мордань. Творчість О. Богомазова вплинула на окремі твори С. Єржиківського, Б. Крюкова та М. Юнак.



П. Голуб'ятников у процесі створення й впровадження навчальних програм активно відстоював принципи, характерні для школи К. Петрова-Водкіна: сферична перспектива, нахил лінії горизонту, обмежена палітра та гризайльні розтяжки одного кольору. Завдання, які П. Голуб'ятников ставив на фортеху, були спрямовані на розвинення у студентів аналітичного ставлення до вибору основного кольору окремих предметів під час створення композиції та ознайомлення з різними технологіями накладання фарб на ґрунтовану поверхню. П. Голуб'ятников допоміг наблизити програми фортеху КХІ із кольору до аналогічних програм у таких закладах, як ВХУТЕМАС і Баухауз. На основі відомих та нововиявлених даних з'ясовано, що серед студентів, які виконували завдання за такими програмами, були: М. Янчук, О. Мордань, В. Овчинніков, Г. М'якенький, П. Панченко. Деякі творчі принципи К. Петрова-Водкіна, зокрема сферичну перспективу та нахил горизонту, яких дотримувався П. Голуб'ятников у своїй творчій та викладацькій діяльності в Києві, виявлено в окремих творах К. Єлеви, П. Кодьєва, І. Падалки та В. Пальмова.

Досвід спілкування із відомим футуристами (Д. Бурлюком та членами ЛЕФу) надихнув В. Пальмова на сміливі експерименти в живописі, на які вплинув експресіонізм, неопримітивізм та футуризм [326, с. 73]. В еволюції творчості В. Пальмова яскраво простежується надзвичайна самотність, в якій синтезувалися як окремі принципи модерністських течій, так і враження митця від народної творчості, іконопису, дитячого малюнку. У своїх спробах перейти до максимальної щирості, синхронності почуттів із творчим процесом В. Пальмов практикував експресивну, не сплановану наперед імпровізацію. В київський період до митця приходять визнання. Як професор КХІ В. Пальмов спонукав студентів уникати перетворення творчості на рутину. Відповідно до висловлювань В. Пальмова, намагання вивірено йти до наперед відомого результату зменшує напруженість почуттів та призводить до автоматизму або легковажної стилізації під популярні течії мистецтва. У В. Пальмова навчалися: Л. Гриценко, В. Громов, В. Лимаренко, О. Мордань, В. Овчинніков,

П. Сабодиш. Також уперше виявлено вплив В. Пальмова на молодших художників: Є. Горбач, О. Проскуракову, Б. Сандомирську.

7. Виявлено, що АРМУ була заснована в короткий період лібералізації суспільного життя доби НЕП та українізації, який почав згортатися в кінці 1920-х років. За цей період АРМУ стала найбільшим мистецьким об'єднанням українського модернізму, в заснуванні якого взяли безпосередню участь ректор та викладачі КХІ. У своїй діяльності провідні діячі АРМУ прагнули активізувати художнє життя УСРР, захистити його від впливу об'єднань РСФРР та встановити зв'язки із європейськими культурними та освітніми інституціями. Така позиція, що поєднувала проєвропейську орієнтацію із прагненням антиколоніального відродження національної культури об'єднувала багатьох представників української творчої інтелігенції 1920-х років, більшість яких пізніше було фізично знищено або репресовано каральними органами СРСР. Серед членів АРМУ були вбиті М. Бойчук та окремі художники з його найближчого оточення. Спектр мистецьких пошуків митців АРМУ, які викладали в КХІ варіювався від різних течій модернізму до експериментального неопримітивізму. З'ясовано, що АРМУ, спричинила активізацію виставкової діяльності та появу нових тенденцій у живописі українського модернізму другої половини 1920-х років, на які мали значний вплив творчі принципи М. Бойчука, О. Богомазова, П. Голуб'ятникова та В. Пальмова. Навчальні програми, які розробили члени АРМУ для фортеху КХІ, досі становлять значний інтерес для вивчення генези українського модернізму. Історія становлення АРМУ тісно пов'язана із найбільш вагомими зрушеннями в українській культурі другої половини 1920-х — початку 1930-х років і може слугувати змістовним прикладом для сучасних досліджень діалектики традицій та інновацій в образотворчому мистецтві України ХХ–ХХІ століть.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. II Всеукраїнська художня виставка. Київ; Одеса; Харків; Донбас : Вид. Наркомосу УСРР, 1929. 45 с.
2. III-й Всеукраїнський з'їзд АРМУ // Червоний шлях. 1930. № 10. С. 179.
3. VI Всеукраїнська мистецька виставка // Діло. 1935. 23 січ. № 17. С. 6.
4. 10 років Жовтня. Всеукраїнська ювілейна виставка. Каталог Всеукраїнської ювілейної виставки : малярство, графіка, скульптура, архітектура, фото-кіно, кераміка, текстиль. Вид. 3-тє. Харків; Київ; Одеса : Вид. Наркомосу УСРР, 1928. 52 с.
5. Авангард, остановленный на бегу : Альбом / под. ред. С. М. Турутина. А. Б. Лошенькова, С. П. Дьяченко. Ленинград : Аврора, 1989. 264 с.
6. Автушенко І. Вплив комуністичного тоталітарного режиму на культурний розвиток України (1920 — перша половина 1930-х рр.) // Етнічна історія народів Європи. 2000. Вип. 5. С. 118–122.
7. Академія Мистецтв // Нова рада. 1917. 24 листоп. № 193. С. 3.
8. Академія Мистецтва : пояснююча записка // Нова рада. 1917. 5 груд. № 201. С. 2–3.
9. Александрович М. Сукцес українця на паризькій виставці // Діло. 1909. 22 н. ст. (9 ст. ст.) падолиста. Ч. 258. С. 3.
10. Алексєєва-Горбунова Н. Мені пощастило бути однією з перших учениць академії мистецтва // Українська академія мистецтва. 1994. Вип. 1. С. 96–99.
11. Андреевич В. Среди красок и линий // Киевский Пролетарий. 1928. 26 февр. // ЦДАМЛМ України. Ф. 360 (Фонд «Богомазов О. К. (1880–1930)»). Оп. 1. Од. зб. № 233. Арк. 1.
12. Антонович Д. Професори Української академії мистецтва // Робітнича газета. 1917. 24 верес. № 142. С. 2–3.

13. Антонович Д. Тимко Бойчук. 1896–1922. Прага : Вид-во української молоді, 1929. 17 с.
14. Антонович К. З моїх споминів. Вінніпег : Накладом Української Вільної Акад. Наук, 1966. Ч. 2. 80 с.
15. АРМУ на виставці в Вірменії // Червоний шлях. 1929. № 7. С. 214.
16. Асєєва Н. Світові художні напрямки і українське мистецтво 1920–1930 рр. : трансформація орієнтирів // Соціалістичний реалізм і українська культура : Матеріали наукової конф. 3 берез. 1999 р. Київ : [б. в.], 1999. С. 9–11.
17. Асєєва Н. Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX — начало XX века. Київ : Наукова думка, 1989. 198 с.
18. Асєєва Н. Ю. Українсько-французькі художні зв'язки 20–30-х років XX ст. Київ : Наукова думка, 1984. 127 с.
19. Афанасьєв В. А. Змістовний документ // Українське мистецтвознавство. Міжвідомчий зб. наукових пр. Київ : Наукова думка, 1993. Вип. 1. С. 155–163.
20. Афанасьєв В. Комплексне художнє оформлення Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані біля Одеси, 1928 // МІСТ. 2003. № 1. С. 17–34.
21. Афанасьєв В. Мистецьке життя України першої третини XX століття : Утворення Української академії мистецтв // Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX століття : У 2 кн. / ІПСМ АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. С. 7–61.
22. Афанасьєв В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. Київ : Мистецтво, 1967. 240 с.
23. Б. Організація Харківської філії АРМУ // Нове мистецтво. 1926. 19–26 січ. № 3. С. 8.
24. Бабюх В. Діяльність політичної цензури як форма ідеологічного контролю в Україні (1920—1930-ті рр.) // Історія України. Маловідомі імена, події, факти : Зб. наукових ст. Київ : Ін-т історії НАН України, 2007. Вип. 34. С. 12–23.

25. Басанець Т. «Це мій відчит перед нащадками» (М. Бойчук) : Монументальна практика бойчукістів : Одеська майстерня // Образотворче мистецтво. 1999. № 1/2. С. 83–85.
26. Бачинський Є. В. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині : Спомини старого емігранта за роки 1908–1950 // Нові дні [Торонто]. 1952. Верес. С. 16–21.
27. Белічко Ю. Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни : Нариси з історії українського мистецтва. Київ : Мистецтво, 1980. 183 с.
28. Бенях Н. Львівський період в творчості Михайла. Бойчука 1910–1914 рр. : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.05 / ЛНАМ. Львів, 2018. 285 с.
29. Бескин О. Формализм в живописи. Москва : Всекохудожник, 1933. 88 с.
30. Білокінь С. З-під неправди повертається до нас видатний український художник М. Бойчук // Україна. 1988. № 9. С. 11–12.
31. Білокінь С. І. Бойчук та його школа. Київ : Мистецтво, 2017. 256 с.
32. Білокінь С. І. До історії вищої художньої освіти на Україні // Вісник Київського університету. Серія історії. 1973. № 15. С. 52–60.
33. Білокінь С. Індивідуальний терор // Політичний терор і тероризм в Україні XIX–XX ст. : Іст. нариси. Київ : Наукова думка, 2002. С. 208–217.
34. Білокінь С. Каталог 2-ї звітної виставки Української державної академії мистецтв (УДАМ). Осінь 1921 року // Студії мистецтвознавчі. 2007. № 3(19). С. 84–96.
35. Білокінь С. Масовий терор як засіб державного управління в СРСР. 1917–1941 рр. : джерелознавче дослідження / пер. сл. І. М. Дзюби. Вид. 2-е, випр., доп. Київ : Пенмен, 2017. 768 с.
36. Білокінь С. Межи Сціллою й Харибдою // Образотворче мистецтво. 2003. № 4. С. 8–15.
37. Білокінь С. Останні тижні Михайла Бойчука // Розбудова держави. 1992. № 7. С. 52–62.
38. Білокінь С. Початки Української державної академії мистецтв // Студії мистецтвознавчі. 2007. № 1(17). С. 159–190.

39. Білокінь С. Смерть Софії Налепінської-Бойчук // Образотворче мистецтво. 1997. № 1. С. 46–49.
40. Білокінь С. Смерть Миколи Касперовича // Розбудова держави. 1992. № 2 (лип.). С. 54.
41. Бланк, Довгаль, Фрадкін. [Рецензія : ] Сліпко-Москальців О. М. Михайло Бойчук // Критика. 1931. № 1. С. 159–160.
42. Богданов А. О пролетарской культуре 1904–1924 гг. : Сб. ст. Ленинград; Москва : Книгоиздательское товарищество «Книга», 1924. 344 с.
43. Богомазов А. Мысли об искусстве [V–IX] // ЦДАМЛМ України. Ф. 360 (Фонд «Богомазов О. К. (1880–1930)»). Оп. 1. Од. зб. № 158. Арк. 1–97.
44. Богомазов А. Мысли об искусстве [I–IV] // ЦДАМЛМ України. Ф. 360 (Фонд «Богомазов О. К. (1880–1930)»). Оп. 1. Од. зб. № 157. Арк. 1–68.
45. Богомазов А. Об искусстве. Закон замещения. К творчеству // ЦДАМЛМ України. Ф. 360 (Фонд «Богомазов О. К. (1880–1930)»). Оп. 1. Од. зб. № 161. Арк. 1–12.
46. Богомазов А. Основные задачи развития искусства на Украине // ЦДАМЛМ України. Ф. 360 (Фонд «Богомазов О. К. (1880–1930)»). Оп. 1. Од. зб. № 167. Арк. 1–18.
47. Богомазов А. «Теория цвета». Педпрактикум [Автограф. Зошит] // ЦДАМЛМ України. Ф. 360 (Фонд «Богомазов О. К. (1880–1930)»). Оп. 1. Од. зб. № 184. Арк. 1–6.
48. Богомазов О. Автобіографія. Варіанти. Автограф. Маш. // ЦДАМЛМ України. Ф. 360 (Фонд «Богомазов О. К. (1880–1930)»). Оп. 1. Од. зб. № 211. Арк. 1–4.
49. Богомазов О. Живопис та елементи / [авт. вступ. ст. Д. Горбачов; упор., перекл. укр. Т. Попова]. Київ : Відродження, 1996. 96 с.
50. Богомазов О. Навчальні програми з кольору, малярства, фахового малюнку для студентів Київського художнього інституту по майстерні проф. Богомазова. Чорнові розробки. Остаточні щорічні варіанти [Автограф. маш. з правками автора і без них. Для студентів КХІ О. Богомазова] //

- ЦДАМЛМ України. Ф. 360 (Фонд «Богомазов О. К. (1880–1930)»). Оп. 1. Од. зб. № 179. Арк. 1–48.
51. Богомазов О. О картині «Распилка бревен» // ЦДАМЛМ України. Ф. 360 (Фонд «Богомазов О. К. (1880–1930)»). Оп. 1. Од. зб. № 169. Арк. 17–18.
52. Богомазов О. Про картини «Распилка бревен» = «Праця пильщиків», «Накат стовбура на козли», «Тирсоносці» // ЦДАМЛМ України. Ф. 360 (Фонд «Богомазов О. К. (1880–1930)»). Оп. 1. Од. зб. № 169. Арк. 1–58.
53. Богомазов О. [Рецензія] На дипломну працю Єржиківського С. А. «Пильщики дров» [Машинопис] // ЦДАМЛМ України. Ф. 360 (Фонд «Богомазов О. К. (1880–1930)»). Оп. 1. Од. зб. № 190. Арк. 1–3.
54. Бойчук М. З нагоди коломийської виставки українського домашнього промислу // Літературно-науковий вісник. 1912. Т. IX. Кн. IV (листоп.). С. 344–347.
55. Бойчук М. Лист до редакції // Пролетарська правда. 1930. 8 січ. // ЦДАМЛМ України. Ф. 356. Оп. 1. Од. зб. № 417. Арк. 4.
56. Бойчук М. Несколько замечаний по поводу реставрации живописи в России // Русская художественная летопись. 1912. Окт. № 15–16. С. 221.
57. Бойчук М. О Бойчуке и бойчукизме // Вечірній Київ. 1929. 23 квіт. // ЦДАМЛМ України. Ф. 356. Оп. 1. Од. зб. № 417. Арк. 2.
58. Бойчукізм. Проект «Великого стилю» / упоряд. В. Клименко. Київ : ДП «НКММК “Мистецький арсенал”», 2018. 256 с.
59. Болт Дж. Національний за формою, інтернаціональний за змістом : модернізм в Україні // Український модернізм 1910–1930 / Альбом. Хмельницький : Галерея, 2006. С. 7–15.
60. Большая Советская энциклопедия : в 50 т. / [гл. ред. С. И. Вавилов]. Москва : Большая Советская энцикл., 1949–1960. Т. 46. 1949. 672 с.
61. Большая Советская энциклопедия : в 65 т. / [гл. ред. О. Ю. Шмидт]. Москва : Советская энцикл., 1926–1947. Т. 59. 1938. 752 с.
62. Бондар-Терещенко І. У задзеркаллі 1910–30-х років. Київ : Темпора, 2009. 528 с.

63. Бондарчук П. Профспілки УСРР й українізація освіти (1920-ті рр.) // Етнічна історія народів Європи. 2000. № 4. С. 40–44.
64. Боулт Д. Перепутья // Наше наследие. 2007. № 82. С. 54.
65. Буклет вечора пам'яті М. Л. Бойчука у Великому залі Київського Будинку художника. 11 грудня 1987 р. // ЦДАМЛІМ України. Ф. 356. Оп. 1. Од. зб. № 421. Арк. 8–10.
66. Бура-Мацапура В. Спогади про моїх учителів М. Бойчука і С. Налепинську-Бойчук // Українська Академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. 2006. Вип. 13. С. 52–57.
67. Бурачек М. Мистецтво у Києві : Думки і факти // Музагет. Місячник літератури і мистецтва. 1919. № 1–3. С. 99–114.
68. Бурачек М. Спогади про Г. І. Нарбута // Бібліологічні вісті. 1927. № 1. С. 91–101. URL : <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=8032> (дата звернення : 03.02.2021).
69. Бурлюк Д. Віктор Нікандрович Пальмов // Нова генерація. 1929. № 10 (жовт.). С. 54–55.
70. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста : Письма : Стихотворения. Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 1994. 381 с.
71. Васильєв В. Ю. Літературна дискусія 1925–1928 : політичні аспекти // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін.; НАН України. Ін-т історії України. Київ : Наукова думка, 2003–2019. Т. 6 : Ла-Мі. 2009. 790 с.
72. Вигнанець Ів. [Розгін І.] Михайло Бойчук // Арка [Мюнхен]. 1947. Жовт. С. 19–24.
73. Виставка АРМУ // Плужанин. 1927. № 6(10). Червень. С. 77.
74. Виставка картин // Нова рада. 1918. 6 жовт. № 181. С. 3.
75. Відкритий лист М. Л. Бойчука щодо наклепницьких публікацій про нього А. Г. Петрицького та Г. Д. Шкурупія в журналі «Нова Генерація» // Пролетарська правда. 1930. 8 січ. // ЦДАМЛІМ України. Ф. 356. Оп. 1. Од. зб. № 417. Арк. 4.



76. Владич Л. Перша ювілейна // Вітчизна. 1967. № 6. С. 185–189.
77. Власть и художественная интеллигенция : документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике, 1917–1953 гг. / сост. А. Артизов, О. Наумов. Москва : Международный фонд «Демократия», 1999. 872 с.
78. Возвращенное имя : Павел Голубятников — ученик К. С. Петрова-Водкина : Альбом-каталог / авт.-сост. Агеева М., Ильина Е., Смирных Л. Екатеринбург : НТМИИ, 1997. 97 с.
79. Волошин Л. Бойчук М. Листи до митрополита Андрея Шептицького / підг. до друку Л. Волошин // Образотворче мистецтво. 1990. № 6. С. 18–22.
80. Волошин Л. Бойчукіст Охрім Кравченко : Спогади О. Кравченка про творчі принципи М. Бойчука // Образотворче мистецтво. 1998. № 2. С. 19–21.
81. Врона И. О путях художественного института (По поводу заметки «Правилен ли путь») // Пролетарская правда. 1925. 13 січ. № 9. С. 5.
82. Врона И. Стенные росписи на Украине 1919–1920 гг. // Искусство. 1969. № 10. С. 35–39.
83. Врона І. АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України) // Пролетарська правда. 1925. 2 серп. № 175. С. 5.
84. Врона І. АРМУ і культура революційного мистецтва // Життя й революція. 1926. № 4. С. 89–98.
85. Врона І. АРМУ та її перша виставка в Києві // Червоний шлях. 1927. № 2. С. 216–225.
86. Врона І. Без керма і вітрил : Друга всеукраїнська виставка образотворчих мистецтв // Життя й революція. 1929. № 7–8. С. 170–180.
87. Врона І. До відкриття 1-ї всеукраїнської виставки АРМУ (Соціальний музей у Харкові) // Нове мистецтво. 1927. 29 березня. № 12–13. С. 3–5.
88. Врона І. До відкриття виставки художнього інституту // Більшовик. 1924. 26 жовт. № 245. С. 5.

89. Врона І. До відкриття виставки художнього інституту // Пролетарська правда. 1925. 3 груд. № 277. С. 6.
90. Врона І. Збудувать витворчий художній інститут — обов'язок хозорганів (лист з Києва) // Вісти ВУЦВК і ХГВК. Література, Наука, Мистецтво. 1924. 22 черв. № 24. С. 1.
91. Врона І. Київський Художній Інститут // Мистецько-технічний ВИШ. Збірник Київського художнього інституту. Київ : КХІ, 1928. № 1. С. 7–18.
92. Врона І. Мистецтво революції й АРМУ. Київ : Ц.Б.А.Р.М.У., 1926. С. 22.  
URL : [http://uartlib.org/downloads/VronaArmu\\_uartlib.org.pdf](http://uartlib.org/downloads/VronaArmu_uartlib.org.pdf) (дата звернення : 09.01.2021).
93. Врона І. Мистецька освіта на Україні за 1922 рік // Шляхи мистецтва. 1923. № 5. С. 67.
94. Врона І. Небезпека для вищого художнього закладу України // Пролетарська правда. 1925. 7 лип. № 152. С. 6.
95. Врона І. Сучасні течії в українському малярстві // Критика. 1928. № 1. С. 116–123; № 2. С. 88–98.
96. Врона І. Художній Інститут протягом другого академічного року // Пролетарська правда. 1925. 28 лип. № 170. С. 6.
97. Говдя П. Украинское советское изобразительное искусство. Киев : Гос. изд-во изобразит. иск-ва и муз лит-ры УССР, 1960. 50 с.
98. Голубець М. ХХХ-ліття українського мистецтва // Новий час. 1935. 12 жовт. Ч. 227 (2150). С. 4.
99. Голубець М. Образотворчість і критика в нас // Львівські вісті. 1942. 22 лют. № 39. С. 2.
100. Голубець М. Шукачі нових доріг // Історія української культури / за заг. ред. І. Крипякевича. Львів. 1937. URL : <http://izbornyk.org.ua/krypcult/krcult48.htm> (дата звернення : 08.02.2021).
101. Горбачев Д. Обложки и титулы украинской книги 20–30-х годов // Советская графика 73. Москва : Советский художник, 1974. С. 146–152.

102. Горбачов Д. Анатоль Петрицький : нарис творчості. Київ : Знання, 1971. 47 с.
103. Горбачов Д. Барвистий космос українського авангарду // Феномен українського авангарду 1911–1935 : Каталог виставки. Вінніпег : Winnipeg Art Gallery, 2001. С. 95–102.
104. Горбачов Д. З катакомб // Україна. 1989. № 7. С. 12.
105. Горбачов Д. Листи-спогади Ганни Печарковської про Бойчука і бойчукістів // Київська старовина. 1999. № 6. С. 133–150.
106. Горбачов Д. Лицарі голодного Ренесансу / упор. О. Сінченко. Київ: Дух і літера, 2020. 376 с.
107. Горбачов Д. На сонячних вантах // Україна. 1980. № 20.
108. Горбачов Д. Не для грошей народжений, або Логіка краси // Fine Art. 2008. № 5. С. 60–67.
109. Горбачов Д. Нове знайомство з Богомазовим // Вітчизна. 1966. № 6.
110. Горбачов Д. Пророчий рукопис // Наука і культура. Україна. Київ : [б. в.], 1989. Вип. 23. С. 456.
111. Горбачов Д. Саня і Ванда або Логіка краси // Радянська жінка. 1990. № 10. С. 169–180.
112. Горбачов Д. Український авангард 1910–1920-х років : Альбом. Київ : Мистецтво, 1996. 400 с.
113. Горбачов Д. Український батько російського футуризму // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2008. Вип. 1. С. 102–108.
114. Горбенко П. Асоціація революційних митців // Вісти ВУЦВК. 1925. 13 груд. № 46. С. 3.
115. Горбенко П. Виставка та журнал // Нове мистецтво. 1926. № 25. С. 6–7.
116. Горбенко П. Огляд Всеукраїнської художньої виставки в 10 роковини Жовтня // Червоний шлях. 1928. № 3. С. 115–127.
117. Горбенко П. Сучасні проблеми образотворчого мистецтва // Червоний шлях. 1927. № 2. С. 203–215.

118. Горбенко П. Українська школа монументалістів (бойчукістів) // Критика. 1929. № 12. С. 101.
119. Гординський С. Бій за Європу. В десятиріччя смерті Миколи Хвильового // Наші дні. 1943. 1 трав. № 5. С. 16.
120. Гординський С. Люди, ідеї, твори. (50 років українського образотворчого мистецтва) // Береговська Х. Святослав Гординський про мистецтво : Зб. ст. Львів : Апріорі, 2015. С. 484–497.
121. Гординський С. П'ятий том «Історії українського мистецтва» // Сучасність [Мюнхен]. 1968. Ч. 8. С. 75–86 // Береговська Х. Святослав Гординський про мистецтво : Зб. ст. Львів : Апріорі, 2015. С. 503–514.
122. Гординський С. Справжнє обличчя українського мистецтва Східної України // Діло. 1937. 1 трав. № 95. С. 32.
123. Грищенко О. Роки бурі і натиску. Спогади мистця 1908–1918 / передм. С. Гординського. Нью-Йорк : Слово, 1967. 104 с.
124. Д.[інцес] Л.[ев]. Осіння виставка Української Академії Мистецтв // Шляхи мистецтва. 1922. Ч. 1. С. 75–77.
125. Декларація АРМУ // Гарт. 1928. № 8–9. С. 119–122.
126. Денисюк О. Краківська академія мистецтв у контексті українсько-польських мистецьких взаємин у 1920–1930-х рр. // Художня культура. Актуальні проблеми. 2006. № 3. С. 565–589.
127. Дерябина В. По воспоминаниям дочери художника : (Голубятникова). Голубь, нарисованный на крыше // Горный край. 2000. № 46. С. 8.
128. Десятник В. Скульптура и живопись. Выставка ИЗО // Пролетарська правда. 1924. 14 лют. № 37. С. 5–6.
129. Диченко І. Освічений і освітоносний // Культура і життя. 1987. 6 верес.
130. До будови вищої керамічної школи // Більшовик. 1924. 10 верес. № 205. С. 4.
131. До перебудови образотворчого фронту : Стенограми доповіді й виступів на першому пленумі Оргбюро Спілки Радянських художників і скульпторів

- УССР. 27.XI–2.XII.33 р. / [за ред. Є. Холостенка, М. Шапошнікова]. Київ : Мистецтво, 1934. 172 с.
132. Договір між АХРР і АХЧУ // ЦДАВОВУ України. Ф. 166. Оп. 6. Од. зб. № 595. Арк. 34–35.
133. Дозволено виставку картин // Рада. 1913. 27 черв. № 146. С. 2.
134. Документи про роботу у Всеукраїнському відділі мистецтв Наркомосу УРСР (накази, положення, плани, звіти, кошториси) [Рукоп., машинопис.] // ЦДАМЛМ України. Ф. 360 (Фонд «Богомазов О. К. (1880–1930)»). Оп. 1. Од. зб. № 223. Арк. 1–14.
135. Дыченко И. Возвращение Михаила Бойчука // Советская культура. 1978. 31 окт. С. 4.
136. Ернст Ф. Георгій Нарбут. Життя і творчість // Георгій Нарбут : Посмертна виставка творів / Всеукр. іст. музей ім. Т. Шевченка. Київ : Державне видавництво України; держтрест «Київ-Друк»; 1-ша фото-літо друкарня, 1926. С. 11–86.
137. Ернст Ф. До відкриття всеукраїнської художньої виставки // Радянське мистецтво. 1928. № 4. С. 2–5.
138. Ернст Ф. На всеукраїнській художній виставці : Нотатки // Пролетарська правда. 1928. 2 берез. // ЦДАМЛМ України. Ф. 360 (Фонд «Богомазов О. К. (1880–1930)»). Оп. 1. Од. зб. № 233. Арк. 2.
139. Єфімович С. Друга Всеукраїнська художня виставка // Пролетарська правда. 1929. 3 лип. С. 4.
140. Єфімович С. Наше мистецтво на 2-й Всеукраїнській виставці НКО // Глобус. 1929. № 14(134). С. 224–226.
141. Життя в мистецтві. Художниця В. І. Бура-Мацапура / упоряд. Т. М. Мацапура. Київ : Пульсари, 2014. 152 с.
142. Заламбани М. Искусство в производстве : Авангард и революция в Советской России 20-х годов / пер. с итал. Н. Б. Кардановой. Москва : ИМЛИ РАН; Наследие, 2003. 240 с.

143. Запрошення на літературно-мистецький вечір «Вчитель та учень» до ювілеїв М. Л. Бойчука та І. І. Падалки, організований Добровільним товариством любителів книги УРСР. 20 січня 1984 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 356. Оп. 1. Од. зб. № 421. Арк. 1–2.
144. Земляная Т. Н. Монументальная живопись М. Л. Бойчука и его школа : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Санкт-Петербургский гуманитар. ун-т профсоюзов. Санкт-Петербург, 2009. 20 с.
145. Золотоверхий І. Д. Становлення української радянської культури (1917–1920 рр.). Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. 424 с.
146. Ильина О., Смирных Л. История одной коллекции. Павел Голубятников — судьба признания // Музей и война : судьба людей, коллекций, зданий. Сборник докладов всероссийской научно-практической конференции, приуроченной к 80-летию Екатеринбургского музея изобразительных искусств и 75-летию эвакуации коллекций Государственного Эрмитажа на Урал. 4—6 апреля 2016 г. Екатеринбург : [б. и.], 2016. С. 86–90.
147. Искусство с 1900 года : модернизм, антимодернизм, постмодернизм. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.
148. Імпресіоніст. З приводу виставки «Звено», груп «Венок», «Золотое руно» т. ін. // Рада. 1908. 2 листоп. № 251. С. 6.
149. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ : [ІМФЕ ім. М. Т. Рильського], 2007. Т. 5. 1048 с.
150. Історія українського мистецтва : у 6 т. / [голов. ред. М. П. Бажан, ред. Я. П. Затенацький]. Київ : Голов. ред. УРЕ, 1967. Т. 5 : Радянське мистецтво 1917–1941 років. 477 с.
151. Історія української культури : у 5 т. / гол. редкол. : Б. Є. Патон (гол.), В. М. Даниленко (відп. секр.) та ін. Київ : Наукова думка, 1998–2012. Т. 5. Кн. 1 : Українська культура ХХ — початку ХХІ століть / редкол. : М. Г. Жулинський (гол.), М. П. Бондар (відп. секр.) та ін. 2011. 863 с.

152. Історія української культури : у 5 т. / гол. редкол. : Б. Є. Патон (гол.), В. М. Даниленко (відп. секр.) та ін. Київ : Наукова думка, 1998–2012. Т. 5 : Українська культура ХХ — початку ХХІ століть. Кн. 4 : Проблеми функціонування, збереження і розвитку культури в Україні / редкол. : Жулинський М. Г. 2013. 942 с.
153. Історія Української РСР : в 2 т. / редкол. : О. К. Касименко (голов. ред.) [та ін.]; АН УРСР, Ін-т історії. Київ : Вид-во АН УРСР, 1953–1956. Т. 2 / [М. І. Супруненко, П. К. Стоян, О. Б. Слущкий та ін.]. 1956. 703 с.
154. Казимир Малевич. Київський період 1928–1930 / упоряд. Т. Філевська. Київ : Родовід, 2016. 288 с.
155. Канішина Н. М. Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філософських наук / КДУ ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 1999. 20 с.
156. Кара-Васильєва Т. Формування дизайну в Україні художниками авангарду // Нариси з історії українського дизайну ХХ століття : зб. статей. Київ : Фенікс, 2012. С. 111–121.
157. Кашуба Е. Д. Социальный дадаизм в творчестве Виктора Пальмова // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. Москва : Наука, 2000. С. 221–227.
158. Кашуба О. Виставка «Ланка» та її висвітлення в київській періодиці // Сучасність. 1997. № 12 С. 153–156.
159. Кашуба О. Д. Кубофутуризм в Україні : О. Богомазов : теорія та практика (створення нових стильових форм живопису) : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.05 образотв. мист. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 1999. 216 с.
160. Кашуба-Вольвач О. Д. Василь Овчинніков : Спогади про навчання у Київському художньому інституті / публ. док. Олени Кашуби-Вольвач // Сучасне мистецтво. 2010. Вип. 7. С. 271–291.

161. Кашуба-Вольвач О. Д. Павло Голуб'ятников 1925–1930 рр. : викладання у Київському художньому інституті // Образотворче мистецтво. 2010. № 4 / 2011. № 1. С. 64–67.
162. Кашуба-Вольвач О. Д. Павло Голуб'ятников 1925–1930 рр. : викладання у Київському художньому інституті // Образотворче мистецтво. 2011. № 2. С. 32–35.
163. Кашуба-Вольвач О. Д. Педагогічні програми О. Богомазова 1922–1928 років // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2009. Вип. 6. С. 152–165.
164. Кашуба-Вольвач О. Д. Українська академія мистецтва. Київ : Фенікс, 2014. Кн. 1. Історія заснування (березень–грудень 1917). Хронологія подій. Документи. 223 с.
165. Кашуба-Вольвач О. Д. «Фортех» у Київському художньому інституті 1920-х років // Студії мистецтвознавчі. 2005. № 1(9). С. 49–61.
166. Кашуба-Вольвач О. Олександр Богомазов. Автопортрет. Київ : Родовід, 2012. 108 с.
167. Кашуба-Вольвач О. Ритми творчої волі // Образотворче мистецтво. 2014. № 3. С. 66–68.
168. Кашуба-Вольвач О., Яворська О. Українська академія мистецтва у спогадах Михайла Жука // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. 2015. Вип. 11. С. 93–95.
169. Коваленко Г. Александра Экстер : Путь художника. Художник и время : [Альбом]. Москва : Галарт, 1993. 287 с.
170. Ковальська Л. Михайло Бойчук — учитель і митець // Український модернізм 1910–1930 : Альбом / авт., упор. А. Мельник. Київ : ХМ Галерея, 2006. 288 с.
171. Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва : [альбом] / [кер. проекту А. Мельник]. Київ : НХМУ, 2010. 281 с.



172. Ковальська Л. Художник Віктор Пальмов і український авангард // Феномен українського авангарду : каталог виставки. Winnipeg : The Winnipeg Art Gallery, 2001. С. 103–107.
173. Ковальчук О. Геній українського образотворення // Образотворче мистецтво. 2002. № 4. С. 7–9.
174. Ковальчук О. Іван Врона як реформатор мистецької освіти ХХ сторіччя // Образотворче мистецтво. 2003. № 4. С. 23–26.
175. Ковальчук О. Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формуванні національної живописної школи України 1917–1941 років : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.05 : образотв. мистецтво / Нац. акад. образотв. мистецтва і архітектури. Київ, 2003. 228 с.
176. Ковальчук О. Київський інститут пролетарського мистецтва : 1930–1934 // Мистецтвознавство України. 2008. Вип. 9. С. 27–37.
177. Ковальчук О. Митець, педагог-новатор (До 120-ти річчя від дня народження М. Л. Бойчука) // Українська академія мистецтва. 2002. Вип. 9. С. 261.
178. Ковальчук О. Фрагменти фрескового живопису 20-х років ХХ ст. у приміщенні НАОМА // Українська академія мистецтва. 2010. № 17. С. 276–290.
179. Ковальчук О. Художник і педагог В. Н. Пальмов в Україні (До 120-річчя від дня народження) // Дослідницькі та науково-методичні праці : Зб. наук. пр. Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. 2008. Вип. 15. С. 153–163.
180. Колекція НХМУ. Живопис ХІХ — початку ХХ століття. Київ : Оранта, 2009. 127 с.
181. Колос С. Не імітація, а творчість // Наука і культура. 1988. Вип. 22. С. 456–457.
182. Комашка А. За пролетарську гегемонію в образотворчому мистецтві. Харків : Всеукраїнське художнє видавництво АХЧУ. 1931. 70 с.

183. Котляревська М. Спогади про І. Падалку // Розбудова держави. 1994. № 12. С. 55.
184. Кравченко О. Освітньо-просвітницька діяльність Пролеткульту України у структурі суспільно-історичних змін (1917–1932 рр.) : дис. ... д-ра пед. наук / Уманський держ. пед. ун-т ім. П. Тичини. Умань, 2017. С. 382.
185. Кравченко О. Пролеткульт : історія заснування та організаційні засади діяльності // Історико-педагогічний альманах. 2011. Вип. 2. С. 83–89.
186. Кравченко Я. Гуманістичні ідеї європейського Відродження в малярстві «розстріляного Відродження» України // Вісник Львівської академії мистецтв. 2006. Вип. 17. С. 299–306.
187. Кравченко Я. Мистецькі постаті. Охрім Кравченко (1903–1985) // Вісник Львівської Академії Мистецтв. 1998. Вип. 9. С. 195–205.
188. Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ : Майстерня книги; Оранта, 2010. 400 с.
189. Кравченко Я. Тимофій Бойчук / вс. ст. Я. Кравченка. Львів; Київ; Тернопіль : Майстер Книг, 2017. 59 с.
190. Кравченко Я. Традиції школи Михайла Бойчука у львівському малярстві епохи тоталітаризму // Вісник Львівської академії мистецтв. 2002. Вип. 12. С. 320–328.
191. Кравченко Я. Уціліла плеяда мистецької школи Михайла Бойчука // Вісник Львівської академії мистецтв. 2000. Вип. 11. С. 16–25.
192. Кравченко Я. Ярослава Музика у творчій долі Михайла Бойчука : нововиявлені малюнки // Вісник ЛНАМ. 2010. Вип. 21. С. 361–366.
193. Кравченко Я. «Renovation Bizantine» Михайла Бойчука в Парижі та опісля // Вісник Львівського Університету. Серія мистецтвознавство. 2004. Вип. 4. С. 122–125.
194. Кривенко М. Літопис монастиря священномученика Йосафата Студійського уставу у Львові як джерело до вивчення історії книгозбірні Студіону (1909–1940) // Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника. 2008. № 1. С. 459–478.

195. Криволапов М. О. Михайло Бойчук та його школа у художній критиці 1920-х років : До 85-річчя Української академії мистецтв (НАОМА) // Криволапов М. Про мистецтво та художню критику України ХХ ст. : Вибрані статті різних років / ПСМ АМУ. Київ : Вид. дім А+С, 2006. Кн. 1 : Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття. С. 119–139.
196. Криволапов М. О. Шляхи формування київської живописної школи у ХХ столітті // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2019. Вип. 15. С. 141–185.
197. Криволапов М. О. Українське мистецтво ХХ століття в художній критиці : теорія, історія, практика : [монографія]. Київ : КИТ, 2010. 475 с.
198. Криволапов М. Про мистецтво та художню критику України ХХ ст. : Вибрані статті різних років / ПСМ АМУ. Київ : Вид. дім А+С, 2006. Кн. 1 : Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття. С. 119–139.
199. Криволапов М. Українська академія мистецтва, Київський інститут пластичних мистецтв, КДХІ, НАОМА. Сторінки історії становлення та розвитку національної художньої школи в Україні у першій половині ХХ століття // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2016–2017. Вип. 8–9. С. 33–49.
200. Круг Петрова-Водкина. Санкт-Петербург : Palace Editions, 2015. С. 272.
201. Кручек О. Становлення державної політики УСРР у галузі національної культури (1920–1923 рр.). Київ : Ін-т історії України НАН України, 1996. 49 с.
202. Культур-Ліга : художній авангард 1910–1920-х років : Альбом-каталог / упоряд. Г. Казовський. Київ : Дух і Літера, 2007. 216 с.
203. Культурний фронт в УСРР // Діло. 1927. 15 квіт. № 83. С. 1–2.
204. Кульчицький С. Червоний виклик. Історія комунізму в Україні від його народження до загибелі. Київ : Темпора, 2013. Кн. 2. 628 с.

205. Курильцева В. В., Яворская Н. В. Искусство Советской Украины : Живопись. Скульптура. Графика. Очерки / Акад. художеств СССР. Ин-т теории и истории изобразит. искусств. Москва : Искусство, 1957. 299 с.
206. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження : Антологія 1917–1933 : поезія — проза — драма — есей. Париж; Мюнхен : Kultura; Biblos, 1959. 979 с.
207. Лагутенко О. А. Украинская книжная и журнальная обложка первой трети XX века (стилистические особенности художественного языка) : автореф дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.05. Киев, 1996. 20 с.
208. Лагутенко О. Василь Єрмилов і конструктивізм // Український модернізм 1910–1930 / Альбом. Хмельницький : Галерея, 2006. С. 39–45.
209. Лагутенко О. Київська графічна школа (До історії НАОМА) // Українська академія мистецтва. 2001. Вип. 8. С. 89–102.
210. Лагутенко О. Моделі національного культурного відродження у творчості Г. Нарбути, В. Кричевського, М. Бойчука // Шостий міжнародний конгрес українців, 28.06–1.07.2005. Донецьк; Київ : [б. в.], 2005. Кн. 2. С. 176–186.
211. Лагутенко О. Неовізантинізм та ідеї сакралізації життя у творчості Михайла Бойчука // Студії мистецтвознавчі. 2003. № 1. С. 87–97.
212. Лагутенко О. Творчество Василия Ермилова в контексте национального и общеевропейского искусства первой трети XX века // Василий Ермилов. 1894–1968 : каталог выставки / [сост. и науч. ред А. Парнис]. Москва : Проун, 2011. С. 28–29.
213. Лагутенко О. Українська графіка першої третини XX століття. Київ : Грані-Т, 2006. 240 с.
214. Ладжинський В. Українські мистці в Парижі // Нотатки з мистецтва. 1973. Ч. 13. Черв. С. 17–33.
215. Лебедева В. Оксана Павленко. Москва : Советский художник, 1986. 104 с.
216. Лебедева В. Школа фресковой живописи на Украине в первое десятилетие советской власти // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. Москва : Советский художник, 1973. С. 361.

217. Левада М. Всеукраїнська художня виставка : Об'єднання Сучасних Митців України (ОСМУ) // Радянське мистецтво. 1928. № 6. С. 4–6.
218. Левченко М. А. Индустриальная свирель : Поэзия Пролеткульта 1917–1921 гг. Санкт-Петербург : СПГУТД, 2007. С. 23.
219. Лист викладачів малярського факультету Київського художнього інституту з приводу наклепів В. А. Чаговця на М. Л. Бойчука // Пролетарська правда. 1929. 4 груд. // ЦДАМЛМ України. Ф. 356. Оп. 1. Од. зб. № 417. Арк. 3.
220. Листи Горбачова до О. Павленко // ЦДАМЛМ України. Ф. 356. Оп. 1. Од. зб. № 171. Арк. 1–23.
221. Лобановский Б. Книжная графика на Украине // Искусство книги. Москва : Книга, 1962. Вып. 3. С. 79–89.
222. Лобановский Б. Пути к монументальному // Творчество. 1968. № 5. С. 12–15.
223. Лобановский Б. Сложный путь // Декоративное искусство. 1966. № 12 (109). С. 2–4.
224. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини ХІХ — початку ХХ ст. Київ : Мистецтво, 1989. 204 с.
225. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — поч. ХХІ ст. Київ : ArtHuss, 2019. 496 с.
226. Лукомский Г. Венок на могилу пяти деятелей искусства. Памяти : Е. И. Нарбута, В. Л. Модзалевского, А. А. Мурашко, К. В. Шероцкого и П. Я. Дорошенко. Берлин : Грани, 1922. С. 20–21.
227. Лукомський Г. Смерть О. Мурашка // Голос. 1944. 25 груд. С. 4.
228. Луначарский А. В. Воспоминания и впечатления / сост., предисл. и примеч. Н. А. Трифонова. Москва : Советская Россия, 1968. 377 с.
229. Малевич К. Аналіз нового та образотворчого мистецтва (Поль Сезанн) // Нова генерація. 1928. № 6. С. 438–447.
230. Малевич К. Конструктивне малярство російських малярів і конструктивізм // Нова генерація. 1929. № 8. С. 47–54; № 9. С. 55–61.

231. Малевич К. Малярство в проблемі архітектури // Нова генерація. 1928. № 2. С. 116–123.
232. Маркаде В. Д. Український внесок до авангардного мистецтва початку ХХ ст. // Сучасність. 1980. Вип. 7–8. С. 202–221.
233. Маркаде В. Українське мистецтво ХХ століття і Західна Європа // Всесвіт. 1990. № 7. С. 169–180.
234. Маркаде Ж.-К. Малевич. Київ : Родовід, 2013. 304 с.
235. Марков В. М. Русский след в Японии. Давид Бурлюк — отец японского футуризма // Известия Восточного института. 2007. № 14. С. 191–219.
236. Меджось Б., Фореггеръ Н. Выставка «Кольца» // Музы : журналъ литературы, искусства и театра. 1914. № 5. С. 5–8.
237. Мельник О. Біля яблуні // Образотворче мистецтво. 1993. № 3–4. С. 4–6.
238. Мельникова У. П. Концепції масового та колективного в українському мистецтві 1920-х років // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. 2014. № 7. С. 106–109.
239. Мельникова У. П. Концепція кольоропису у творчості Віктора Пальмова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. 2011. № 8. С. 95–97.
240. Мельникова У. П. Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х — початку 1930-х років (теоретичні засади і творча практика) : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.05 / Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. Харків, 2007. 214 с.
241. Мельникова У. П. Пошуки у галузі книжкового оформлення художників АРМУ // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. 2009. № 6. С. 73–78.
242. Мельникова У. П. Проблема національного мистецтва в естетичних дискусіях 1920-х років // Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2019. № 2. С. 61–66.

243. Мельникова У. П. Теоретичні погляди Івана Врони та художньо-естетичні засади АРМУ // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. 2007. № 6. С. 84–90.
244. Мельникова У. П. Художньо-естетичні пошуки першої третини ХХ століття в Україні // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2015. № 8. С. 39–42.
245. Мельникова У. Художньо-естетична концепція АРМУ // Народознавчі зошити. 2004. № 3–4. С. 539–544.
246. Меморандум до Наркома освіти УСРР т. Шумського від АРМУ і окремих художників та мистецьких діячів України // ЦДАВОВУ України. Ф. 166. Оп. 8. Од. зб. № 598. Арк. 208–218.
247. Михайло Бойчук. Альбом-каталог збережених творів / керівн. проекту Т. Лозинський; автор вст. ст. Я. Кравченко; упорядн. В. Сусак. Львів; Київ : Оранта-Друк, 2010. 124 с.
248. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва / кер. проекту А. Мельник; авт. тексту : Л. Ковальська, Н. Присталенко. Київ : НХМУ, 2010. 281 с.
249. Міжнародний ART фестиваль «Український класичний авангард» : Каталог. Київ : Центр «Український дім», 1996. С. 1–65.
250. Мудрак М. М. «Місто Сонця» Томмазо Кампанелли й утопічне мистецтво бойчукістів // Образотворче мистецтво. 2009. № 4. С. 22–25.
251. Мудрак М. М. Розрив чи тяглість? Авангард України в пошуках системи // Феномен українського авангарду 1910–1935 : Каталог виставки / ред. М. Шкандрій. Winnipeg : The Winnipeg Art Gallery, 2001. 196 с.
252. Мудрак М. М. Український авангард // Український модернізм 1910–1930 : Альбом / [авт., упор. А. Мельник]. Київ : ХМ Галерея, 2006. 288 с.
253. Мудрак М. «Нова генерація» і мистецький модернізм в Україні / Мирослава Мудрак. – Київ : Родовід, 2018. – 352 с.
254. Музей Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. Київ : Майстер книг, 2010. 175 с.

255. Невмановъ Л. М. Финансовая политика Украины (7 ноября 1917 — 4 февраля 1918 г.). Киев : Культура и знание, 1919. С. 33.
256. Никуленко С. Становление высшей художественной школы в Украине (1917–1934) : дис. ... канд. искусствоведения / Харьковский художественно-промышленный ин-т. Харьков, 1997. Ч. 1. 189 с. Ч. 2. 215 с. Ч. 3. Ил.
257. Нікуленко С. Становлення вищої художньої школи в Україні (1917–1934) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.05 / Національна акад. мистецтва і архітектури. Київ, 1997. 21 с.
258. Нюрнберг А. По московским выставкам // Русское Искусство / ред. С. Абрамов. Москва; Петербург [Петроград] : Творчество; Государственный Трест «Петропечать», Тип. им. Ив. Фёдорова [б. Голике и Вильборг. Петроград], 1923. Вып. 1. С. 87–88.
259. О Пролеткультах // Правда. 1920. 1 декаб. № 270. С. 1.
260. Обеспечим все условия творческой работы литературных кружков. На собрании актива литкружков Москвы // Литературная газета. 1932. 23 мая. № 23(192). С. 1.
261. Овчинников В. Бойчукіст Микола Рокицький // Українська академія мистецтв. 2001. Вип. 8. С. 302.
262. Олександр Богомазов : 1880–1930 : Каталог творів / авт. вст. ст. Е. О. Димшиц, упор. М. М. Колесников. Київ : Гарант, 1991. 50 с.
263. Олександр Богомазов : творча лабораторія : Альбом-каталог / упоряд. О. Кашуба-Вольвач. Київ : Майстер книг, 2020. 448 с.
264. Опришко Т. С. Періодичні видання «Бюлетень» та «Мистецькі матеріали» (1928–1929 рр.) літературної групи «Авангард» : розвиток ідей конструктивного динамізму // Рукописна та книжкова спадщина України. 2014. Вип. 18. С. 526–534.
265. Основні художні асоціації на Всеукраїнській художній виставці // Радянське мистецтво. 1928. № 6. С. 11.



266. Осташко Т. С. З історії літературно-мистецького життя в Україні за часів Центральної Ради // Український історичний журнал. 1998. № 3. С. 24–38.
267. Островерха М. У просторах сонця та моря // Діло. 1930. 26 серп. № 188. С. 3.
268. П. К. Голубятников. Буклет / авт. вст. ст. Г. Л. Курманаевская. Нижний Тагил : [б. и.], 1977.
269. Павельчук І. Гастроскопія модернізму // Образотворче мистецтво. 2009. № 4. С. 30–33.
270. Павленко О. Записки о мастерской монументальной живописи Киевской Украинской Академии Художеств, руководимой профес[сором] Бойчуком М. Л. [Автограф] // ЦДАМЛМ України. Ф. 356. Оп. 1. Од. зб. № 119. Арк. 15–25.
271. Павленко О. Мастерская монументального искусства профессора — мастера М. Л. Бойчука. Основные установки [Авториз. маш. з правкою автора. 3 травня 1971 р.] // ЦДАМЛМ України. Ф. 356. Оп. 1. Од. зб. № 120. Арк. 1–4.
272. Павлов В. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років : нариси з історії українського мистецтва. Київ : Мистецтво, 1983. 191 с.
273. Павлова Т. Василь Єрмілов : Від харківського Бавгаузу до Київського художнього інституту // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2013. № 5. С. 59–65.
274. Павлова Т., Чечик В. Борис Косарев. 1920-ті роки : від малярства до театро-фото. Київ : Родовід, 2009. 288 с.
275. Павлова Т. Carte Blanche Анатоля Петрицького. Київ : Родовід, 2017. 120 с.
276. Павловський В. Василь Григорович Кричевський : життя і творчість. Нью-Йорк : Вільна Академія Наук у США, 1974. 316 с.
277. Павловський Вадим Методійович (4 жовтня 1907, Київ — 10 лютого 1986, Нью-Йорк). Українська державна Академія мистецтв // Нові дні [Торонто]. 1957. Ч. 95. С. 23.
278. Пагора М. Виставка в Харкові // Всесвіт. 1927. № 14. С. 10–11.

279. Падалка І. Автоінтерв'ю // Живі традиції. Київ, 1985. С. 77–79. Передрук з вид. : Універсальний журнал. 1929. № 2. С. 113.
280. Пальмов В. Відповіді на запитання соціального замовлення // Нова генерація. 1930. № 1. С. 47–48.
281. Пальмов В. Н. Короткий автожиттєпис художника Віктора Нікандровича Пальмова // Нова генерація. 1929. № 9. С. 61.
282. Пальмов В. Н. Про мої роботи // Нова генерація. 1929. № 8. С. 27–29.
283. Пальмов В. Н. Проблема кольору в станковій картині // Нова генерація. 1929. № 7. С. 42–48.
284. Пальмов В. Проблема вивчення кольору в наших художніх вузах // Нова генерація. 1929. № 12. С. 55–56.
285. Пальмова І. Художник Виктор Пальмов и его время. Москва : Евразия+, 2002. 70 с.
286. Паньок Т. Фактори і умови становлення вищої художньо-педагогічної освіти в Україні на початку ХХ століття. Соціально-економічні проблеми просторового розвитку. Бердянськ : Вид. Ткачук О. В., 2015. С. 201–212.
287. Первомайський Л. Микола Глущенко. Київ : Мистецтво, 1968. 99 с.
288. Петрашик В. Мистецькі засади перших українських видань // Українська академія мистецтва. 2013. Вип. 20. С. 106–114.
289. Петрицький А. Спогади про М. В. Семенка // Нова генерація. 1929. № 9. С. 31–33.
290. Петрицький А. Фактичні поправки до статті Врони // Нова генерація. 1929. № 6. С. 56.
291. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы / сост. Е. Н. Селизарова. Москва : Советский художник, 1991. 384 с.
292. Пилипенко І. Із історії майстерні монументального живопису Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. 2016. № 3. С. 96–100.
293. Поліщук В. Про критику і держплан мистецтва // Бюлетень «Авангарду». Харків, 1928. С. 6–8.

294. Присталенко Н. З архіву Михайла Бойчука // Українське мистецтвознавство : Міжвідомчий збірник наукових пр. Київ : Наукова думка, 1993. Вип. 1. С. 134–141.
295. Проти формалізму, натуралізму і спрощенства в мистецтві // Мистецтво : Зб. ст. Київ : Мистецтво, [1936]. С. 136.
296. Против формализма и натурализма в искусстве : Сб. ст. / авт. ст. В. Кеменов. [Москва] : ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1937. 79 с.
297. Пузиркова А. Бойчукізм як специфічне вираження явища українського авангарду // Народознавчі зошити. 2019. № 6. С. 1551–1556.
298. Пучков А. Вибрані місця з біографії Івана Івановича Врони // Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. 2009. № 6. С. 321–368.
299. Редько К. Дневники, воспоминания, статьи. Москва : Советский художник, 1974. 136 с.
300. Ріпко О. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм : Каталог виставки. Львів : РВВ Обл. упр. по пресі, 1991. 88 с.
301. Ріпко О. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм // Сучасність. 1991. Ч. 7–8. С. 76–117.
302. Ріпко О. У пошуках страченого минулого : Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. Львів : Каменяр, 1995. 286 с.
303. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2007. 608 с.
304. Родзевич С. Українське мистецтво в закордонних виданнях // Життя й революція. 1929. № 7–8. С. 170–181.
305. Романенко Г. О. Організація та діяльність Всеукраїнського Пролеткульту // Культура України. Харків : ХДАК, 2000. Вип. 7. С. 34–39.
306. Романенко Г. Фундація та діяльність Асоціації Революційного Мистецтва України // Культура України. Мистецтвознавство. Харків : ХДАК, 2000. Вип. 6. С. 40–48.

307. Романенко Г., Шейко В. Еволюція художніх і літературних об'єднань України : історико-культурологічний вимір. Київ : Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2008. 208 с.
308. Рубан В. В. Забытые имена. Рассказы об украинских художниках XIX — нач. XX в. Киев : Наукова думка, 1990. 288 с.
309. Садиленко Ю. Художник Віктор Пальмов // Життя й революція. 1929. № 11. С. 120–126.
310. Седляр В. АХРР та АРМУ. Київ : Вид. Ц.Б. АРМУ, 1926. 25 с.
311. Седляр В. Всеукраїнська виставка образотворчого мистецтва. 10-ть років Жовтня // Культура і побут. 1927. 29 груд. № 49. С. 2–5.
312. Седляр В. Нова мистецька школа в Німеччині // Всесвіт. 1927. № 4–5. С. 19.
313. Седляр В. Образотворче мистецтво на Україні // Нове мистецтво. 1926. 2 лют. С. 2–3.
314. Седляр В. Софія Олександровна Налепинська-Бойчук. Інформаційні нотатки // Критика. 1928. № 6. С. 111–113.
315. Седляр В. Український монументалізм в живописи // Вечерний Киев. 1929. 27 июня. № 146 (720). С. 3; 28 июня. № 147 (721). С. 3.
316. Седляр В. Художня освіта і промисловість // Література, Наука, Мистецтво. 1924. 23 листоп. № 46. С. 4.
317. Семенко М. Ще про бойчукістів // Нова генерація. 1930. № 3. Жовтень. С. 53.
318. Сидоренко А. Актуальні проблеми українського дизайну та їх зв'язок із культурно-історичним контекстом XX-го — поч. XXI ст. // Актуальні проблеми сучасного дизайну : зб. матеріалів Міжнародної наук.-практ. конф., 20 квітня 2018 р., м. Київ : у 2 т. / КНУТД. Київ : КНУТД, 2018. Т. 1. С. 112–115.
319. Сидоренко А. В. Аналіз літературних джерел, присвячених творчій і педагогічній діяльності Михайла Бойчука // Актуальні проблеми мистецької спадщини і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії. 2012. Вип. 4 (14–15). С. 131–136.

320. Сидоренко А. В. Київський період творчості Віктора Пальмова (1925–1929 рр.) // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2015. Вип. 11. С. 198–216.
321. Сидоренко А. В. Монументальні розписи «бойчукістів» у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2009. Вип. 13. С. 148–160.
322. Сидоренко А. В. Повернення із забуття : Життєвий шлях мистецтвознавця Костянтина Сліпко-Москальціва (1901–1938) // Актуальні проблеми мистецької спадщини і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії. 2013. Вип. 5 (16). С. 258–263.
323. Сидоренко А. В. Творчі та педагогічні методики художників-викладачів КХІ 1920-х — початку 1930-х років П. Голуб'ятникова, М. Бойчука та Ф. Кричевського (На прикладі творів з мистецької збірки НАОМА) // Українська академія мистецтва. 2013. Вип. 21. С. 12–25.
324. Сидоренко А. В. Українська академія мистецтв у трансформації художніх об'єднань (кінець 1910-х — 1930-ті роки) // *Najnowsza słowiańska literatura i kultura popularna / Uniwersytet Zielonogyrski. Zielona Góra, 2019. S. 221–235.*
325. Сидоренко А. Григорій Синиця : від бойчукізму до шістдесятництва // Мистецтво шістдесятників. Традиції і новаторство : зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-практ. конф. Київ, 30 листопада 2017 р. / Музей шістдесятництва. Київ : [б. в.], 2017. С. 35.
326. Сидоренко А. Київський період творчості Віктора Пальмова // Мистецтво України першої половини ХХ ст. у світовому контексті : зб. тез доповідей міжнародної наук. конф., Київ, 11 квітня 2018 р. / НАОМА. Київ : [б. в.], 2018. С. 73–74.
327. Сидоренко А. «Праця Пильщиків» Олександра Богомазова // Сучасне мистецтво. 2017. № 13. С. 179–193.
328. Сидоренко А. Твори художників-бойчукістів в музейній збірці НАОМА // Художні практики початку ХХІ століття : новації, тенденції, перспективи :

- матеріали всеукр. наук.-практ. конф., 24 листопада 2017 р., Київ / КДІДПМД ім. М. Бойчука. Київ, 24 листопада 2017 р. Київ : КДІДПМД ім. М. Бойчука, 2017. С. 400–403.
329. Сидоренко А. Художнє об'єднання АРМУ, виробниче мистецтво та проблематика синтезу мистецтв // Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах : зб. тез доповідей міжнародної наук. конф. Київ, 23 грудня 2020 р. / НАМУ. Київ : [б. в.], 2020. С. 48–50.
330. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань : Розвиток візуального мистецтва України ХХ—ХХІ століть / ІПСМ АМУ. Київ : ВХ [студіо], 2008. 187 с.
331. Скрипник М. Про стан Київського художнього інституту та про федерацію художніх організацій // Скрипник М. Статті й промови. Харків : ДВУ, 1930. С. 292.
332. Сліпко-Москальців К. Всеукраїнська художня виставка // Червоний шлях. 1928. № 1. С. 151–152.
333. Сліпко-Москальців К. Михайло Бойчук. Харків : Рух, 1930. 52 с.
334. Сліпко-Москальців К. Радянський художник і мистецька спадщина // Червоний шлях. 1928. № 2. С. 125–139.
335. Сліпко-Москальцов К. Мистецькі угруповання СРСР на тлі сучасності // Червоний шлях. 1927. № 7–8. С. 271–284.
336. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : Монографія / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. 480 с.
337. Сокирко А. Виставкова діяльність українських мистецьких об'єднань у 1920-х роках // Гілея : науковий вісник : Зб. наукових пр. 2017. Вип. 122. № 7. С. 24–29.
338. Сокирко А. Діяльність об'єднань художників УСРР (1920-ті — початок 1930-х рр.) : суспільно-політичний контекст : дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01 / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2018. 259 с.

339. Сокирко А. Партійно-державна політика щодо образотворчого мистецтва УСРР (1920-ті — початок 1930-х рр.) // Сторінки історії. 2016. № 41. С. 116–123.
340. Соколюк Л. Бойчукізм і кубофутуризм // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 1998. Вип. 2. С. 109–110.
341. Соколюк Л. Бойчукіст Василь Седляр як ідеолог-теоретик АРМУ // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2004. № 3. С. 125–135.
342. Соколюк Л. Графіка бойчукістів. Харків; Нью-Йорк : Вид-ня часопису «Березіль»; Вид-во М. П. Коць, 2002. 224 с.
343. Соколюк Л. Д. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття : Перепринт. Київ : НМК ВО, 1993. 48 с.
344. Соколюк Л. Д. Бойчукісти в АРМУ // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура. 2011. № 8. С. 110–123.
345. Соколюк Л. Д. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.) : дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.05 / Харківська держ. академія дизайну і мистецтв. Харків., 2004. 472 с.
346. Соколюк Л. Д. Михайло Жук у колі фундаторів УАМ // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2016. № 1. С. 58–77.
347. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.
348. Соколюк Л. Феномен бойчукізму і вища мистецька освіта в Україні // Діалог культур : Україна у світовому контексті : Художня освіта. Львів : Світ, 2000. Вип. 5. С. 229.
349. Соколюк Л. Шляхи становлення українського дизайну // Нариси з історії українського дизайну ХХ століття : Зб. статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 256 с.
350. Спецфонд 1937–1939 років. 3 колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Юлія Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с.

351. Спогади дочки О. Богомазова (Вступ Е. Димшиця) // Українське мистецтвознавство. Міжвідомчий збірник наукових пр. Київ : Наукова думка, 1993. Вип. 1. С. 141–154.
352. Справа В. Седляра в НКВС // ГДА СБ України, Харків. Спр. 14518.
353. Справа І. Падалки в НКВС // ГДА СБ України, Харків. Спр. 014860. Арк. 6, 20, 220, 221, 222.
354. Справа К. Сліпко-Москальціва (1938 р.) // ДАХО. Ф. Р. 6452. Оп. 2. Спр. № 2113. 185 арк.
355. Справа К. Сліпко-Москальціва (1958 р.) // ДАХО. Ф. Р. 6452. Оп. 2. Спр. № 2115. 215 арк.
356. Справа М. Бойчука в НКВС // ГДА СБУ. Ф. 5. № 46293 ФП. Арк. 5–50.
357. Статут та протоколи засідань Асоціації Революційного мистецтва України. 1925–1929 рр. // ЦДАВОВУ України. Ф. 166. Оп. 5. Од. зб. № 417. 49 арк.
358. Стебельський Б. Біля джерел українського авангардного мистецтва 20–30 років ХХ ст. // Народна творчість та етнографія. 1998. № 1. С. 33–39.
359. Стефаник В. Про ясне минуле // Альманах українського студентського життя у Кракові. Краків : Українська Студентська Громада, 1931. С. 9–11.
360. Сторчай О. В. Матеріали до творчої біографії Михайла Бойчука : спогади Петра Іванченка // Слов'янський світ. 2014. № 12. С. 193–208.
361. Сторчай О. Павло Іванченко : Спогади про вчителя — Лева Крамаренка // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. 2012. № 7. С. 279–288.
362. Сторчай О. Родовід Оксани Павленко : Матеріали до біографії // Мистецтвознавство України. 2014. № 14. С. 110–123.
363. Стоян Т. Партійно-ідеологічне керівництво радянською системою політичної цензури (1922–1933 рр.) // Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Серія : Історичні науки. 2009. Вип. 12. С. 161–172.
364. Сукало А. Життєпис Олександра Богомазова (за документами особового фонду ЦДАМЛМ України) // Рукописна та книжкова спадщина України. 2015. Вип. 19. С. 31–49.



365. Сусак В. Українські мистці Парижа. 1900–1939. Київ. Родовід. 2010. 408 с.
366. Тимченко Т. Київська школа реставрації станкового малярства (1920–1930 рр.) // Пам'ятки України. 2001. Ч. 4. С. 48–71.
367. Тимченко Т. Р. Музейний напрям реставрації в Україні. Київська школа. 1920–1940 рр. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.08 / Акад. образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 1998. 242 с.
368. Тимченко Т. Реставраційна діяльність М. Бойчука // Образотворче мистецтво. 1997. № 3–4. С. 60–62.
369. Товарець І. Критика апологетів «бойчукізму» // Нова генерація. 1930. № 8–9. С. 54–55.
370. «Українізація» 1920–30-х років : передумови, здобутки, уроки / відп. ред. В. А. Смолій. Київ : Ін-т історії України, 2003. 392 с.
371. Український модернізм 1910–1930 : Альбом / [авт., упор. А. Мельник]. Київ : ХМ Галерея, 2006. 288 с.
372. Український художній авангард : Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи / упоряд. : Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета; вст. ст. Н. Дмитрієвої; наук. ред. А. Пучков. Київ, 2020. 640 с.
373. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / упоряд. : Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ : Тріумф, 2005. 382 с.
374. Уроки майстра : 3 лекцій Михайла Бойчука в Київському художньому інституті // Наука і культура. Україна. 1988. Вип. 22. С. 44.
375. Федорук О. Багата музейна колекція // Музей Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури / авт. проекту О. Федорук. Київ : Майстер книг, 2010. С. 7–12.
376. Федорук О. К. Перетин знаку : у 3 кн. / Акад. мистец. України; Ін-т пробл. сучас. мистец. Київ : Вид. дім А+С, 2006. Кн. 1 : Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. 269 с.
377. Федорук О. Монументальне мистецтво Галичини в історико-культурному контексті України та Європи // Перетин знаку : Вибрані мистецтвознавчі статті : у 3 кн. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. Кн. 1. С. 111–117.

378. Федорук О. Український авангард // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : в 2 кн. Київ : Інтертехнологія, 2006. Кн. 1. С. 162–222.
379. Федорук О. Штрихи до портрету майстра : Михайло Бойчук // Українське мистецтвознавство. Міжвідомчий збірник наукових пр. Київ : Наукова думка, 1993. Вип. 1. С. 134–141.
380. Феномен українського авангарду 1910–1935 : Каталог виставки / ред. М. Шкандрій. Winnipeg : The Winnipeg Art Gallery, 2001. 196 с.
381. Флакер О. Авангард на Україні // Всесвіт. 1992. № 3–4. С. 185–192.
382. Хмурий В. Перша Всеукраїнська виставка образотворчого мистецтва АРМУ // Нове мистецтво. 1927. № 14–15. С. 6–8.
383. Холостенко Є. Асоціація революційного мистецтва (АРМУ) (Всеукраїнська художня виставка) // Радянське мистецтво. 1928. № 7. С. 2–4.
384. Холостенко Є. В АРМУ // Плужанин. 1926. № 12 груд. С. 25–26.
385. Холостенко Є. Всеукраїнська виставка «Десять років Жовтня» // Молодняк. 1927. № 12. С. 98–104.
386. Холостенко Є. Микола Рокицький. Харків : Рух, 1933. 18 с.
387. Холостенко Є. Образотворче мистецтво за 10 років // Життя й революція. 1928. Кн. 6. С. 163–168.
388. Холостенко Є. Украинское монументальное искусство // Печать и революция. 1929. № 5. С. 91–101.
389. Циганко О. П. Художньо-виставкова діяльність у Харкові (1917–1934 рр.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Харківська держ. академія культури. Харків, 2003. 247 с.
390. Чаговец В. Живопись на фанере // Вечерний Киев. 1929. 6 квіт. // ЦДАМЛМ України. Ф. 356. Оп. 1. Од. зб. № 417. Арк. 1.
391. Чаговец В. Наш ответ // Вечерний Киев. 1929. 23 квіт. // ЦДАМЛМ України. Ф. 356. Оп. 1. Од. зб. № 417. Арк. 2.

392. Череватенко Л. «Промовте — життя моє — і стримайте сльози...»: Художник Оксана Павленко згадує, розповідає // Наука і культура. Україна. Київ : [б. в.], 1987. Вип. 21. С. 383.
393. Шарапов Ю. П. Ленин и Богданов : от сотрудничества к противостоянию // Отечественная история. 1997. № 5. С. 55–67.
394. Шкандрій М. Модернізм, авангард і естетика Михайла Бойчука // Сучасність. 1995. № 9. С. 138.
395. Шкандрій М. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років / пер. з англ. М. Климчука. Київ : Ніка-Центр, 2006. 384 с.
396. Шкандрій М. У пошуках нового : Революція в українському мистецтві 1920-х років // Сучасність. 1986. Ч. 1. С. 41–51.
397. Шкурупій Г. Диктатура богомазів // Нова генерація. 1929. № 10. Жовтень. С. 26–34.
398. Шмагало Р. Мистецько-освітній рух у східних областях України ХІХ — початку ХХ ст. : галузеві та методичні орієнтири // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2003. № 1. С. 241–252.
399. Шмагало Р. Т. Історичний розвиток, структурування та методологія дизайн-освіти в Україні кінця ХІХ — середини ХХ століття // Нариси з історії українського дизайну ХХ століття : зб. статей / за заг. ред. М. І. Яковлева; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. С. 132–172.
400. Юр М. Педагогічна система М. Бойчука та розвиток її принципів у сучасному живописі // Мистецтвознавство України. 2010. Вип. 11. С. 11–16.
401. Actes du colloque «La Renaissance nationale et culturelle en Ukraine de 1917 aux années 1930» (Paris, 25 et 26 nov. 1982) / com. de red. : E. Kruba, A. Joukovsky. Paris; Munich; Edmonton : INALCO, 1986. 470 p.
402. Alexander Archipenko : Vision and continuity | Олександр Архипенко : Візія і тяглість. New York : The Ukrainian Museum, 2005. 256 p.

403. Apollinaire G. Articles à l'Intransigeant. Paris : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL, 2015. URL: [http://132.227.201.10:8086/corpus/apollinaire/apollinaire\\_intransigeant#apo1910-03-18](http://132.227.201.10:8086/corpus/apollinaire/apollinaire_intransigeant#apo1910-03-18) (access date : 02.02.2021).
404. Apollinaire G. Un mort : Lempereur. Beaucoup de noms en «sky», la peinture religieuse de la Petite-Russie // L'Intransigeant. 1910. 19 mars. № 10839. P. 1–2.
405. Avantgarde & Ukraine. München, Klinkhardt und Biermann, 1993. 198 p.
406. Bowlt J. E. Constructivism and Russian Stage Design // Performing Arts Journal. 1977. Vol. 1. No. 3. P. 62–84.
407. Butterwick J. Alexander Bogomazov. 1880–1930. Maastricht : TEFAF Maastricht, 2016. 134 p. URL: <https://www.jamesbutterwick.com/wp-content/uploads/2016/03/Alexander-Bogomazov-TEFAF-2016.pdf> (access date : 02.02.2021).
408. Butterwick J. From Utopia to Tragedy. Ukrainian Avant-Garde 1914–1934. Maastricht : TEFAF Maastricht, 2017. 72 p.
409. Corbiau S. L'art ukrainien // La Nervie [Bruxelles]. 1928. No. 4–5. P. 21–56.
410. Lagutenko O. Vasyl' Iermilov in the Context of Ukrainian and European Art of the First Third of the Twentieth Century // Harvard Ukrainian Studies. 2019. Vol. 36. No. 3–4. P. 351–388.
411. Mudrak Ciszkewycz M. M. Nova generatsiia (1927–1930) and the Artistic Avant-Garde in the Ukraine : Ph.D. Dissertation / University of Texas at Austin. Austin, 1980. 662 p.
412. Mudrak M. The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine. Ann Arbor : UMI Research Press, 1986. P. 282.
413. Nakov A. Alexander Bogomazov. Toulouse : Musée d'Art Moderne, 1991. 176 p.
414. Pastor Prada R. Artes plásticas y danza : propuesta para una didáctica interdisciplinar : Tesis Doctoral / Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2012. 425 p.

415. Weddle E. The Powerhouses of Parisian Society : Female Patronage and the Ballets Russes : Honors Thesis. URL : <https://repository.wellesley.edu/object/ir485> (access date : 02.02.2021).

## ДОДАТОК А

### Список ілюстрацій

#### Ілюстрації до підрозділу 3.2.

3.2.1. М. Бойчук. Плач Ярославни. 1909–1910 рр. Картон, темпера, позолота 40 x 34 см. ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького // Михайло Бойчук : альбом-каталог збережених творів. Київ : Майстерня книги, 2010. 124 с.

3.2.2. М. Бойчук. Сон. 1910 р. Гуаш, картон. 24 x 30 см. Приватна колекція (Париж). Фотографія з архіву Д. Даревич. Репродукція в кн.: *Marcadé Valentine. Lausanne: L'art d'Ukraine. L'Age d'Homme, 1990. Іл. XXXIV* // Михайло Бойчук : альбом-каталог збережених творів. Київ : Майстерня книги, 2010. 124 с.

3.2.3. М. Касперович. Ангел. 1909–1910 рр. Папір, графітний олівець. 31,9 x 18,3 см. Фонд Я. Музики. ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького // Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва : [альбом] / [кер. проекту А. Мельник]. Київ : НХМУ, 2010. 281 с. : кольор. іл.

3.2.4. М. Касперович. Зодчий всесвіту. 1909–1910 рр. Папір, графітний олівець. 31 x 29 см. Фонд Я. Музики. ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького // Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва : [альбом] / [кер. проекту А. Мельник]. Київ : НХМУ, 2010. 281 с. : кольор. іл.

3.2.5. М. Бойчук. Ісус Христос. 1910-ті рр. Дошка, темпера. 145 x 93 x 4 см. НМЛ ім. А. Шептицького // Михайло Бойчук : альбом-каталог збережених творів. Київ : Майстерня книги, 2010. 124 с.

3.2.6. М. Бойчук (?). Св. Йосафат. 1910-ті рр. Дошка, темпера. 145 x 93 x 4 см. НМЛ ім. А. Шептицького // Михайло Бойчук : альбом-каталог збережених творів. Київ : Майстерня книги, 2010. 124 с.

3.2.7. М. Бойчук. Тайна вечеря. Поч. 1910-х рр. Дошка, темпера. 187 x 257 x 2,5 см. НМЛ ім. А. Шептицького // Михайло Бойчук : альбом-каталог збережених творів. Київ : Майстерня книги, 2010. 124 с.

3.2.8. М. Бойчук. Орнамент (виноградний мотив). 1911–1913 рр. Розпис каплиці Св. Йоана в Дяківській бурсі у Львові // Михайло Бойчук : альбом-каталог збережених творів. Київ : Майстерня книги, 2010. 124 с.

3.2.9. Виноградна лоза. VI ст. Мозаїка. Базиліка Сан-Вітале. Равенна, Італія. URL: [https://www.ruicon.ru/arts-new/mosaics/7x3-dtl.php?page\\_19=6](https://www.ruicon.ru/arts-new/mosaics/7x3-dtl.php?page_19=6) (дата звернення: 11.03.2021).

3.2.10. Тайна вечеря. VI ст. Мозаїка. Базиліка Сан-Аполінаре Нуово. Равенна, Італія. <https://cmc.byzart.eu/items/show/30876> (дата звернення: 11.03.2021).

3.2.11. М. Бойчук (?). Пророк Ілля. 1912–1913 рр. Дошка, темпера. 125 x 202 x 3,5 см. НМЛ ім. А. Шептицького // Михайло Бойчук : альбом-каталог збережених творів. Київ : Майстерня книги, 2010. 124 с.

3.2.12. М. Бойчук. Катерина. Поч. 1910-х рр. Папір, дереворит, 15,8 x 13,7 см. ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького // Михайло Бойчук : альбом-каталог збережених творів. Київ : Майстерня книги, 2010. 124 с.

3.2.13. М. Бойчук. Під яблуною (Двоє під деревом). 1912–1913 рр. Дошка, темпера. 38 x 32 см. ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького // Михайло Бойчук : альбом-каталог збережених творів. Київ : Майстерня книги, 2010. 124 с.

3.2.14. М. Бойчук. Проект обкладинки до книжки А. Доде «Пригоди Тартарена з Тараскону». 1913 р. Папір, дереворит. 22,6 x 15,6 см. ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького // Михайло Бойчук : альбом-каталог збережених творів. Київ : Майстерня книги, 2010. 124 с.

3.2.15. М. Бойчук. Проект пам'ятника Т. Шевченку. Частина долішніх сходів збоку. Поч. 1910-х рр. Папір, туш, акварель, бронзова фарба, 58 x 55,5 см. НМЛ ім. А. Шептицького // Михайло Бойчук : альбом-каталог збережених творів. Київ : Майстерня книги, 2010. 124 с.

3.2.16. Фрагмент рельєфу Чернігівського Борисоглібського собору. Кін. XI — поч. XII ст. URL: <https://oldchernihiv.com/borisoglibskiy-sobor/> (дата звернення: 11.03.2021).

3.2.17. М. Бойчук. Воскресіння (на звороті напис «Прорись з ікони. Страсті Господні. М. Бойчук»). Поч. 1910-х рр. Калька, чорнило. 33,7 x 30,6 см. Приватна збірка, Київ // Михайло Бойчук : альбом-каталог збережених творів. Київ : Майстерня книги, 2010. 124 с.

3.2.18. З'явлення Христа жінкам-мироносицям. Долішня частина ікони Страстей Христових. Ікона з с. Трушевичі. XV ст. 138 x 98,5 см. НМЛ ім. А. Шептицького. І–1601.

3.2.19. Страсті Христові. Ікона з с. Трушевичі. XV ст. НМЛ ім. А. Шептицького. І–1601.

3.2.20. М. Бойчук. Українка. Поч. 1910-х рр. Картон, темпера. 20,5 x 15,7 см. ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького // Михайло Бойчук : альбом-каталог збережених творів. Київ : Майстерня книги, 2010. 124 с.

3.2.21. М. Бойчук. Голова Спасителя. 1910-ті рр. Картон, темпера. 20,5 x 15,7 см. ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького // Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва : [альбом] / [кер. проекту А. Мельник]. Київ : НХМУ, 2010. 281 с. : кольор. іл.

3.2.22. М. Бойчук. Дівчина під деревом. 1910-ті рр. Картон, темпера. ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького // Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва : [альбом] / [кер. проекту А. Мельник]. Київ : НХМУ, 2010. 281 с. : кольор. іл.

3.2.23. М. Бойчук. Чотири жінки і кіт. 1912 р. Картон, темпера, графітний олівець. 22,5 x 28,5 см. НХМУ // Михайло Бойчук : альбом-каталог збережених творів. Київ : Майстерня книги, 2010. 124 с.



### Ілюстрації до підрозділу 3.3.

3.3.1. І. Падалка, С. Колос. Коваль. Фрагмент оформлення Київського оперного театру до з'їзду волвиконкомів. 1919 р. Фотографія. Архів А. Іванової. ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.2. Т. Бойчук, М. Трубецька. Товарообмін між містом і селом. Фрагмент оформлення Київського оперного театру до з'їзду волвиконкомів. 1919 р. Фотографія. Архів А. Іванової. ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с. : 488 іл.

3.3.3. А. Цимлова. Братання. Фрагмент розпису Луцьких казарм у Києві. 1919 р. Репродукція в кн.: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ : Мистецтво, 1932. С. 26 // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.4. І. Падалка. З поля. Фрагмент розпису Луцьких казарм у Києві. 1919 р. Репродукція в кн.: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ : Мистецтво, 1932. С. 30 // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.5. Майстерня М. Бойчука. В єднанні — сила. Фрагмент розпису Луцьких казарм у Києві. 1919 р. Репродукція І. Врони в журн.: Искусство. 1969. № 10. С. 37 // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.6. Майстерня М. Бойчука. Гуляй душа без кунтуша. Фрагмент розпису Луцьких казарм у Києві. 1919 р. Репродукція І. Врони в журн.: Искусство. 1969. № 10. С. 37 // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.7. Майстерня М. Бойчука. Різання хліба. Фрагмент розпису Луцьких казарм у Києві. 1919 р. Репродукція в кн.: Є. Холостенко. Монументальне

малярство Радянської України. Київ : Мистецтво, 1932. С. 29 // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.8. Майстерня М. Бойчука. Свобода, рівність, братерство. Фрагмент розпису Луцьких казарм у Києві. 1919 р. Репродукція І. Врони в журн.: Искусство. 1969. № 10. С. 37 // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.9. Майстерня М. Бойчука. Козак із зіркою. Фрагмент розпису Луцьких казарм у Києві. 1919 р. Репродукція І. Врони в журн.: Искусство. 1969. № 10. С. 37. // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.10. Т. Бойчук. Біля яблуні. 1919–1920 р. Картон, темпера. 54 x 40 см. НХМУ // Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва : [альбом] / [кер. проекту А. Мельник]. Київ : НХМУ, 2010. 281 с. : кольор. іл.

3.3.11. Т. Бойчук. Дві жінки з насінням. 1916 р. Картон, темпера. 29 x 33 см. НХМУ // Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва : [альбом] / [кер. проекту А. Мельник]. Київ : НХМУ, 2010. 281 с. : кольор. іл.

3.3.12. Т. Бойчук. Садять картоплю. Поч. 1920-х рр. // Кравченко Я. Тимофій Бойчук / керівн. проекту та авт. вст. ст. Я. Кравченко. Львів; Київ; Тернопіль : Майстер Книг, 2017. 59 с., іл.

3.3.13. Т. Бойчук. У шевській майстерні. Поч. 1920-х рр. // Кравченко Я. Тимофій Бойчук / керівн. проекту та авт. вст. ст. Я. Кравченко. Львів; Київ; Тернопіль : Майстер Книг, 2017. 59 с., іл.

3.3.14. М. Бойчук. Молочниця. 1922–1923 рр. Полотно, темпера. 95 x 45 см. НХМУ // Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва : [альбом] / [кер. проекту А. Мельник]. Київ : НХМУ, 2010. 281 с. : кольор. іл.

3.3.15. М. Рокицький. Біля яблуні. 1927–1928 рр. Дерево, темпера. 68 x 54 см. НХМУ // Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук та його

школа монументального мистецтва : [альбом] / [кер. проекту А. Мельник]. Київ : НХМУ, 2010. 281 с. : кольор. іл.

3.3.16. М. Рокицький. Початок будівництва. Зміна. Дипломна робота в стінах КХІ. 1927 р. // Холостенко Є. Украинское монументальное искусство // Печать и революция. 1929. № 5. С. 91–101.

3.3.17. О. Кравченко. Тіпають коноплі. Фресковий розпис на стіні КХІ. 1929 р. Особистий архів Я. Кравченка // Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ : Майстерня книги; Оранта, 2010. 400 с.

3.3.18. О. Кравченко. Тіпають коноплі. 1929 р. Сучасний стан фресок на стіні колишнього КХІ, тепер аудиторії № 250 НАОМА (фотографія автора дисертації: 27.06.2008) // Сидоренко А. В. Монументальні розписи «бойчукістів» у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / ХДАДМ. Харків, 2009. Вип. 13. С. 148–160.

3.3.19. Автор невідомий. Портрет дівчини у червоній хустині. Кін. 1920-х рр. Сучасний стан фресок на стіні колишнього КХІ, тепер аудиторія № 250 НАОМА (фотографія автора дисертації: 27.06.2008) // Сидоренко А. В. Монументальні розписи «бойчукістів» у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / ХДАДМ. Харків, 2009. Вип. 13. С. 148–160.

3.3.20. Невідомий автор. Селяни на току. Кін. 1920-х — поч. 1930-х рр. Сучасний стан фресок на стіні колишнього КХІ, тепер аудиторія № 250 НАОМА (фотографія автора дисертації: 27.06.2008) // Сидоренко А. В. Монументальні розписи «бойчукістів» у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / ХДАДМ. Харків, 2009. Вип. 13. С. 148–160.

3.3.21. Невідомий автор. Селяни на току. Кін. 1920-х — поч. 1930-х рр. НАОМА. Сучасний стан фресок на стіні колишнього КХІ, тепер аудиторія № 250 НАОМА (фотографія автора дисертації: 27.06.2008) // Сидоренко А. В. Монументальні розписи «бойчукістів» у Національній академії образотворчого

мистецтва і архітектури // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / ХДАДМ. Харків, 2009. Вип. 13. С. 148–160.

3.3.22. О. Сірякова. Текстильніці. 1931 р. Полотно, олія. 145 x 90 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ: каталог / автор-упоряд. Юлія Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.3.23. Невідомий автор. Портрет хлопчика на жовтому тлі. Кін. 1920-х рр. НАОМА. Сучасний стан фресок на стіні колишнього КХІ, тепер аудиторія № 250 НАОМА (фотографія автора дисертації: 27.06.2008) // Сидоренко А. В. Монументальні розписи «бойчукістів» у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / ХДАДМ. Харків, 2009. Вип. 13. С. 148–160.

3.3.24. Невідомий автор. Портрет жінки з білою драперією. Кін. 1920-х рр. Сучасний стан фресок на стіні колишнього КХІ, тепер аудиторія № 250 НАОМА (фотографія автора дисертації: 27.06.2008) // Сидоренко А. В. Монументальні розписи «бойчукістів» у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / ХДАДМ. Харків, 2009. Вип. 13. С. 148–160.

3.3.25. В. Седляр. Розстріл у Межигір'ї. 1927 р. Полотно, олія. 110 x 160 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ: каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ: Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.3.26. В. Седляр. У школі Лікнепу. 1929 р. Папір, темпера. 31 x 48,5 см. НХМУ // Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва : [альбом] / [кер. проекту А. Мельник]. Київ : НХМУ, 2010. 281 с. : кольор. іл.

3.3.27. В. Седляр. Портрет О. Павленко. 1926–1927 рр. Полотно, темпера. 123 x 75 см. НХМУ // Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва : [альбом] / [кер. проекту А. Мельник]. Київ : НХМУ, 2010. 281 с. : кольор. іл.

3.3.28. В. Седляр. Біля сільськогосподарської машини. 1931 р. Полотно, темпера. 112 x 133 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ: каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.3.29. О. Бізюков. На плоту. 1932–1933 рр. Полотно, темпера. 140 x 156 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ: каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.3.30. О. Бізюков. Пилярі. 1931 р. Полотно, олія. 92 x 125 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ: каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.3.31. М. Шехтман. Єврейський погром. 1926 р. Полотно, темпера. 198 x 160 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ: каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.3.32. М. Шехтман. Мати. 1927 р. Полотно, олія. 150 x 190 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ: каталог / автор-упоряд. Юлія Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.3.33. О. Павленко. Делегатки. 1925 р. Папір, гуаш, туш. 38 x 23 см. Приватна колекція // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.34. О. Павленко. Хай живе 8 березня. 1930–1931 рр. Полотно, темпера. 150 x 115 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.3.35. І. Падалка. Фотограф. 1927 р. Полотно, темпера. 33,5 x 45 см. НХМУ // Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва : [альбом] / [кер. проекту А. Мельник]. Київ : НХМУ, 2010. 281 с. : кольор. іл.

3.3.36. І. Падалка. Збирання помідорів. 1932 р. Полотно, олія. 244 x 184 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.3.37. І. Падалка. Атака червоної кінноти. 1927 р. Полотно, олія. 66 x 80 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.3.38. І. Падалка. В шахті. 1920-ті рр. ЦДАМЛМ України // Білокінь С. І. Бойчук та його школа / Авт.-упоряд. С. І. Білокінь. Київ : Мистецтво, 2017. 256 с.

3.3.39. М. Шехтман. Пани на селі в минулому і їх життя. Фреска в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. 1928 р. Репродукція в кн.: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ : Мистецтво, 1932. С. 62 // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.40. М. Шехтман. Жахи імперіалістичної війни. Фреска в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. 1928 р. Репродукція в кн.: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ : Мистецтво, 1932. С. 63 // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.41. К. Гвоздик. Революція на селі. Фреска в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. 1928 р. Репродукція в кн.: Є. Холостенко. Монументальне малярство Радянської України. Київ : Мистецтво, 1932. С. 63 // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.42. О. Мизін. Індустріалізація. Фреска в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. 1928 р. Репродукція в кн.: Є. Холостенко. Монументальне малярство Радянської України. Київ : Мистецтво, 1932. С. 66 // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.43. М. Рокицький. Селянський санаторій. Фреска в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. 1928 р. Репродукція в кн.: Є. Холостенко. Монументальне малярство Радянської України. Київ : Мистецтво, 1932. С. 70 // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.44. О. Мизін, М. Шехтман, М. Рокицький, К. Гвоздик. Свято врожаю. Фреска в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. 1928 р. // Холостенко Є. Українское монументальное искусство // Печать и революция. 1929. № 5. С. 91–101.

3.3.45. М. Бойчук. Сім'я робітника. Фреска в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. 1928 р. Репродукція в кн.: Є. Холостенко. Монументальне малярство Радянської України. Київ : Мистецтво, 1932. С. 73 // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.46. М. Бойчук, А. Іванова. Сім'я селянина. Фреска в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. 1928 р. Репродукція в кн.: Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Київ : Мистецтво, 1932. С. 75 // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.47. Фрагмент розпису зали засідань у Будинку преси імені М. Коцюбинського в Одесі. 1928–1930 рр. Бойчукізм. Проект «Великого стилю» / упоряд. В. Клименко. Авт. ст.: Л. Соколюк, С. Білокінь, Т. Огаркова, В. Величко, Я. Кравченко, О. Ковальчук. Київ : ДП «НКММК “Мистецький арсенал”», 2018. 256 с. : іл.

3.3.48. Розпис в клубі Державного політичного управління (ДПУ) в Одесі. 1930–1932 рр. // Бойчукізм. Проект «Великого стилю» / упоряд. В. Клименко. Авт. ст.: Л. Соколюк, С. Білокінь, Т. Огаркова, В. Величко, Я. Кравченко, О. Ковальчук. Київ : ДП «НКММК “Мистецький арсенал”», 2018. 256 с. : іл.

3.3.49. М. Бойчук. Свято врожаю. Фреска в Червонозаводському театрі в Харкові. 1933–1935 рр. // ЦДАМЛМ України. Ф. 356. Оп. 1. Од. зб. 8. Арк. 1, 1 зв.

3.3.50. М. Бойчук. Свято врожаю. Фрагмент фрески в Червонозаводському театрі в Харкові. 1933–1935 рр. // ЦДАМЛМ України. Ф. 356. Оп. 1. Од. зб. № 8. Арк. 1, 1 зв.

3.3.51. М. Бойчук. Свято врожаю. Ескіз фрески в Червонозаводському театрі в Харкові. 1933 р. // ЦДАМЛІМ України. Ф. 356. Оп. 1. Од. зб. № 10. Арк. 1

3.3.52. І. Падалка. Відпочинок. Картон до фрески в Червонозаводському театрі в Харкові. 1934 р. Репродукція в журн.: Холостенко Є. Малярство і скульптура. Київ : Мистецтво, 1935. Зош. 1. С. 23 // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.53. О. Павленко. Фізкультура і спорт. Фреска в Червонозаводському театрі в Харкові 1933–1935 рр. Репродукція в журн.: Холостенко Є. Малярство і скульптура. Київ : Мистецтво, 1935. Зош. 1. С. 23 // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.54. І. Падалка. Яблуня. Килим-гобелен. 1935 р. Виткали Н. Вовк, Г. Сависько, і М. Щур. Репродукція в кн.: Виставка українського народного мистецтва: Альбом. Київ : Мистецтво, 1936. // Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків : Вид. Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.

3.3.55. М. Суботін (?). Ескіз композиції. Кін. 1920-х — поч. 1930 рр. 81,5 x 59 см. Музей НАОМА. КП 2654; КДХІ інв. № 11; КДХІ 613; інв. (Б) № 11817464 (фотографія автора дисертації: 08.02.2013).

3.3.56. О. Мизін. Оборона Луганська (Проект розписів Палацу Праці). 1927 р. Полотно, темпера. 105 x 149 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.3.57. М. Рокицький. Оборона Луганська. 1932 р. Полотно, темпера. НХМУ // Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ: Майстерня книги; Оранта, 2010. 400 с.

3.3.58. М. Рокицький Барикади. Поч. 1931 р. // Холостенко Є. Микола Рокицький. Харків : Рух, 1933. 18. с.

3.3.59. М. Суботін. Відправка партизан на фронт. Кін. 1920-х — поч. 1930-х рр. Папір, акварель, білило. 63,3 x 87 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років.



З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.3.60. Невідомий автор. Портрет. Кін. 1920-х — поч. 1930 рр. 99 x 74 см. Музей НАОМА. КП 2005; інв. № 671ж; інв. (Б) № 11817483 (фотографія автора дисертації: 08.02.2013).

3.3.61. І. Міщенко. Портрет токаря М. Суботіна. 1932 р. Фанера, темпера. 53 x 39 см. НХМУ// Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.3.62. Касперович (?) Жіночий портрет. 1920-і рр. Полотно, олія. 66,5 x 56,5. Музей НАОМА. // Музей Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. Київ : Майстер книг, 2010. 175 с.

3.3.63. М. Касперович. Портрет дружини. 1920-і рр. // Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ : Майстерня книги; Оранта, 2010. 400 с.

#### **Ілюстрації до підрозділу 3.4.**

3.4.1. О. Богомазов. Трамвай. Київ, Львівська вулиця. 1914 р. Полотно, олія. 142 x 74 см. Приватна колекція // Butterwick J. Alexander Bogomazov. 1880–1930. Maastricht : TEFAF Maastricht, 2016. 134 p.

3.4.2. О. Богомазов. Сінний базар у Києві. 1914 р. Полотно, олія. 110 x 95 см. Приватна колекція // Butterwick J. Alexander Bogomazov. 1880–1930. Maastricht : TEFAF Maastricht, 2016. 134 p.

3.4.3. О. Богомазов. Монтер. 1915 р. Полотно, олія. 70 x 70 см. Приватна колекція // Butterwick J. Alexander Bogomazov. 1880–1930. Maastricht : TEFAF Maastricht, 2016. 134 p.

3.4.4. О. Богомазов. Потяг. 1916 р. Полотно, олія. 100 x 105 см. Приватна колекція // Butterwick J. Alexander Bogomazov. 1880–1930. Maastricht : TEFAF Maastricht, 2016. 134 p.

3.4.5. О. Богомазов. Спогади про Кавказ. 1916 р. Полотно, олія. 62 x 61 см. Приватна колекція. // Butterwick J. Alexander Bogomazov. 1880–1930. Maastricht : TEFAF Maastricht, 2016. 134 р.

3.4.6. О. Богомазов. Вірменка. 1916 р. Полотно, олія. 80 x 60 см. Приватна колекція // Butterwick J. Alexander Bogomazov. 1880–1930. Maastricht : TEFAF Maastricht, 2016. 134 р.

3.4.7. Невідомий автор. Завдання на вивчення техніки пуантилізму. 1920-ті рр. Картон, олія. 50 x 53 см. Музей НАОМА // Музей Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури. Київ : Майстер книг, 2010. 175 с.

3.4.8. О. Богомазов. Міст. 1908 р. Полотно, олія. 60 x 60 см. Приватна колекція // Горбачов Д. Український авангард 1910–1920-х років: Альбом / [авт. упор. Д. О. Горбачов]. Київ : Мистецтво, 1996. 400 с.

3.4.9. О. Богомазов. Дослідження впливу різних графічних фактур на сприйняття силуету трикутника. 1920-ті рр. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 189. Арк. 1 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014).

3.4.10. О. Богомазов. Дослідження впливу різних форм та графічних фактур на сприйняття композиції. Драматичне та радісне. 1920-і рр. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 189. Арк. 7 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014).

3.4.11. О. Богомазов. Дослідження впливу різних форм, кольорів та графічних фактур на сприйняття композиції. Драматичне та радісне. 1920-і рр. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 189. Арк. 8 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014).

3.4.12. О. Богомазов. Дослідження рівноваги двох форм в залежності від насиченості кольору та тону. 1920-ті рр. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 189. Арк. 10 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014).

3.4.13. О. Богомазов. Дослідження рівноваги трьох форм в залежності від насиченості кольору та тону. 1920-ті рр. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 189. Арк. 12 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014).

3.4.14. О. Богомазов. Дослідження рівноваги п'яти форм в залежності від насиченості кольору та тону. 1920-ті рр. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 189. Арк. 13 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014).

3.4.15. О. Богомазов. Дослідження рівноваги чотирьох форм в залежності від графічної фактури, насиченості кольору та тону. 1920-ті рр. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 189. Арк. 16 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014) // Сидоренко А. «Праця пильщиків» Олександра Богомазова // Сучасне мистецтво : зб. наук.-метод. праць / ІПСМ НАМУ. Київ, 2017. Вип. 13. С. 179–193 (опубліковано вперше).

3.4.16. О. Богомазов. Правка пил. 1927 р. Полотно, олія. 138 x 155 см // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.4.17. О. Богомазов. Начерк пиляра Олексія Ухименка. 1927 р. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 125. Арк. 18 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014) // Сидоренко А. «Праця пильщиків» Олександра Богомазова // Сучасне мистецтво : зб. наук.-метод. праць / ІПСМ НАМУ. Київ, 2017. Вип. 13. С. 179–193 (опубліковано вперше).

3.4.18. О. Богомазов. Начерк композиції до картини «Пилярі (Розпил колод)». 1927 р. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 125. Арк. 19 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014) // Сидоренко А. «Праця пильщиків» Олександра Богомазова // Сучасне мистецтво : зб. наук.-метод. праць / ІПСМ НАМУ. Київ, 2017. Вип. 13. С. 179–193 (опубліковано вперше).

3.4.19. О. Богомазов. Начерк композиції до картини «Пилярі (Розпил колод)». 1927 р. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 125. Арк. 20 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014) // Сидоренко А. «Праця пильщиків» Олександра Богомазова // Сучасне мистецтво : зб. наук.-метод. праць / ІПСМ НАМУ. Київ, 2017. Вип. 13. С. 179–193 (опубліковано вперше).

3.4.20. О. Богомазов. Начерк композиції до картини «Правка пил». 1927 р. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 125. Арк. 31 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014) // Сидоренко А. «Праця пильщиків» Олександра

Богомазова // Сучасне мистецтво : зб. наук.-метод. праць / ІПСМ НАМУ. Київ, 2017. Вип. 13. С. 179–193 (опубліковано вперше).

3.4.21. О. Богомазов. Начерк композиції до картини «Правка пил». 1927 р. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 125. Арк. 32 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014) // Сидоренко А. «Праця пильщиків» Олександра Богомазова // Сучасне мистецтво : зб. наук.-метод. праць / ІПСМ НАМУ. Київ, 2017. Вип. 13. С. 179–193 (опубліковано вперше).

3.4.22. О. Богомазов. Начерк композиції до картини «Правка пил». 1927 р. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 125. Арк. 39 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014) // Сидоренко А. «Праця пильщиків» Олександра Богомазова // Сучасне мистецтво : зб. наук.-метод. праць / ІПСМ НАМУ. Київ, 2017. Вип. 13. С. 179–193 (опубліковано вперше).

3.4.23. О. Богомазов. Начерк композиції до картини «Правка пил». 1927 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 125. Арк. 33 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014) // Сидоренко А. «Праця пильщиків» Олександра Богомазова // Сучасне мистецтво : зб. наук.-метод. праць / ІПСМ НАМУ. Київ, 2017. Вип. 13. С. 179–193 (опубліковано вперше).

3.4.24. О. Богомазов. Начерк композиції до картини «Правка пил». 1927 р. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 125. Арк. 40 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014) // Сидоренко А. «Праця пильщиків» Олександра Богомазова // Сучасне мистецтво : зб. наук.-метод. праць / ІПСМ НАМУ. Київ, 2017. Вип. 13. С. 179–193 (опубліковано вперше).

3.4.25. О. Богомазов. Штабель. Начерк до картини «Правка пил». 1927 р. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 125. Арк. 41 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014) // Сидоренко А. «Праця пильщиків» Олександра Богомазова // Сучасне мистецтво : зб. наук.-метод. праць / ІПСМ НАМУ. Київ, 2017. Вип. 13. С. 179–193 (опубліковано вперше).

3.4.26. О. Богомазов. Штабель. Начерк до картини «Правка пил». 1927 р. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 125. Арк. 42 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014) // Сидоренко А. «Праця пильщиків» Олександра

Богомазова // Сучасне мистецтво : зб. наук.-метод. праць / ІПСМ НАМУ. Київ, 2017. Вип. 13. С. 179–193 (опубліковано вперше).

3.4.27. О. Богомазов. Портрет доньки. 1928 р. Полотно, олія. 59 x 59 см // Butterwick J. Alexander Bogomazov. 1880–1930. Maastricht : TEFAF Maastricht, 2016. 134 р.

3.4.28. О. Богомазов. Пилярі (Розпил колод). 1929 р. Полотно, олія. 168 x 135 см // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.4.29. О. Богомазов. Колір та його вплив на сприйняття в залежності від форми. 1927–1928 рр. // ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 189. Арк. 17 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014).

3.4.30. О. Богомазов. Начерк композиції «Накат стовбура на козли». 1928 – 1930 рр. Папір, олівець. 26,1 x 35,7 см. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 21. Арк. 1 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014).

3.4.31. О. Богомазов. Начерк композиції «Накат стовбура на козли». 1928 – 1930 рр. Папір, олівець. 27,9 x 35,7 см. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 22. Арк. 1. (фотографія автора дисертації: 19.06.2014).

3.4.32. Список студентів О. Богомазова. Автограф. ЦДАМЛМ України. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 169. Арк. 40 (фотографія автора дисертації: 19.06.2014).

3.4.33. С. Єржиківський. Будують. 1930 р. Полотно, олія. 125 x 108 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.4.34. П. Кодьєв. У колгоспному степу. 1930 р. Полотно, олія. 210 x 130 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.4.35. Б. Крюков. Будівники п'ятирічки. Кін. 1920-х — поч. 1930-х рр. Полотно, олія. 120 x 102 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.4.36. М. Юнак. Прокладка колій. 1929 р. Полотно, темпера. 210 x 280 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

### **Ілюстрації до підрозділу 3.5.**

3.5.1. П. Голуб'ятников. Гроза. 1925 р. Полотно, олія. 156 x 210 см. НТМОМ // URL: <http://histories.artmnt.ru/collection/painting363> (дата звернення: 11.03.2021).

3.5.2. Невідомий автор. Портрет хлопчика. 1920-ті рр. Фанера, олія. 42,5 x 61 см. Музей НАОМА. КП 2014; інв. № 679 ж; інв. (Б) № 11817471 (фотографія автора дисертації: 08.02.2013) // Сидоренко А. В. Творчі та педагогічні методики художників-викладачів КХІ 1920-х — початку 1930-х років П. Голуб'ятникова, М. Бойчука та Ф. Кричевського (На прикладі творів з мистецької збірки НАОМА) // Українська академія мистецтва : дослід. та наук.-метод. праці / НАОМА. Київ, 2013. Вип. 21. С. 12–25 (опубліковано вперше).

3.5.3. Невідомий художник. Оголена. 1920-ті рр. Фанера, олія. 135 x 84 см. Музей НАОМА. КП 2018; інв. № 673ж; інв. (Б) № 11817489 (фотографія автора дисертації: 08.02.2013).

3.5.4. М. Янчук. Натурниця. 1920-ті рр. Картон, олія. 155 x 124 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.5.5. Невідомий художник. Оголена. 1920-і рр. Фанера, олія. 98 x 70,5 см. Музей НАОМА. КП 2008; інв. № 674ж; інв. (Б) № 11817485 (фотографія автора дисертації: 08.02.2013) // Сидоренко А. В. Творчі та педагогічні методики художників-викладачів КХІ 1920-х — початку 1930-х років П. Голуб'ятникова, М. Бойчука та Ф. Кричевського (На прикладі творів з мистецької збірки НАОМА) // Українська академія мистецтва : дослід. та наук.-метод. праці / НАОМА. Київ, 2013. Вип. 21. С. 12–25 (опубліковано вперше).

3.5.6. Доломакін (?). Натюрморт на два кольори. 1927–1928 рр. Фанера, олія. 57 x 57 см. Музей НАОМА. КП 2004; інв. № 670ж; інв. (Б) № 11817474 (фотографія автора дисертації: 08.02.2013).

3.5.7. Невідомий художник. Натюрморт з глеком помідорами та перцями. 1929–1930 рр. 73 x 74,5 см. Музей НАОМА. КП 2009; інв. № 1022ж; інв. (Б) № 11817480 (фотографія автора дисертації: 08.02.2013) // Сидоренко А. В. Творчі та педагогічні методики художників-викладачів КХІ 1920-х — початку 1930-х років П. Голуб'ятникова, М. Бойчука та Ф. Кричевського (На прикладі творів з мистецької збірки НАОМА) // Українська академія мистецтва : дослід. та наук.-метод. праці / НАОМА. Київ, 2013. Вип. 21. С. 12–25 (опубліковано вперше).

3.5.8. П. Голуб'ятников. Голова жінки. 1928 р. Полотно, олія. 63 x 54 см. НТМОМ // URL: <http://histories.artmnt.ru/collection/painting364> (дата звернення: 11.03.2021).

3.5.9. П. Голуб'ятников. Киянка. 1925–1926 рр. Полотно, олія. 54,4 x 63,5 см. НТМОМ // URL: <http://histories.artmnt.ru/collection/painting366> (дата звернення: 11.03.2021).

3.5.10. П. Голуб'ятников. Літак над селом. 1927 р. Полотно, олія. 73 x 88 см. НТМОМ // URL: <http://artmnt.ru/collection.php?id=20> (дата звернення: 11.03.2021).

3.5.11. П. Голуб'ятников. Трактори. 1928 р. Полотно, олія. 140 x 125 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.5.12. П. Голуб'ятников. Дахи. 1926 р. Полотно, олія. 44 x 44 см. НТМОМ // URL: <http://artmnt.ru/collection.php?id=21> (дата звернення: 11.03.2021).

3.5.13. К. Єлева. Голова чоловіка. Кін. 1920-х рр. Полотно, олія. 145 x 100 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.5.14. Г. М'якенький. Чоловічий портрет. 1920-ті рр. Полотно, олія. 67,5 x 50 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.5.15. П. Панченко. Жінка з відром. 1929 р. Полотно, олія. 98 x 73 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.5.16. В. Пальмов. За радянську владу. 1927 р. Полотно, олія. 177 x 142 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

### **Ілюстрації до підрозділу 3.6.**

3.6.1. В. Пальмов. Об'їжджають коня. 1927 р. Полотно, олія. 48 x 61 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ: каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.6.2. В. Пальмов. Село. Середняк. 1928 р. Полотно, олія. 152 x 150 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.6.3. В. Пальмов. Коваль. 1926 р. Фанера, олія. 70 x 96 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.6.4. В. Пальмов. Село. Ніч. 1928 р. Полотно, олія. 47 x 67 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.6.5. В. Пальмов. Рибалка. 1928 р. Полотно, олія. 67,5 x 47 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.



3.6.6. В. Пальмов. Побачення. 1926 р. Полотно, олія. 87 x 71 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.6.7. В. Пальмов. Дачник. 1920 р. Полотно, олія. 53 x 41 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.6.8. В. Пальмов. Перше травня. 1929 р. Полотно, олія. 161 x 161 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.6.9. В. Пальмов. Повстання. 1929 р. Полотно, олія. 150 x 100 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.6.10. В. Пальмов. Зміна. 1927 р. Полотно, олія. 66 x 64 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.6.11. Л. Гриценко. Епізод із громадянської війни. 1931 р. Полотно, олія. 60 x 77 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.6.12. Є. Горбач. На склозаводі. 1925–1930 рр. Фанера, олія. 36 x 29 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.6.13. Б. Сандомирська. На склозаводі. (Складуви). Кін. 1920-х рр. Полотно, олія. 115 x 70 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ: каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ: Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

3.6.14. В. Овчинніков. Шахтарі. 1930 р. Полотно, олія. 102 x 120 см. НХМУ // Спецфонд 1937–1939 років. З колекції НХМУ : каталог / автор-упоряд. Ю. Литвинець; НХМУ. Київ : Фенікс, 2016. 408 с. : іл.

Ілюстрації

Ілюстрації до підрозділу 3.2.



Іл. 3.2.1. М. Бойчук. Плач Ярославни 1909–1910 рр.



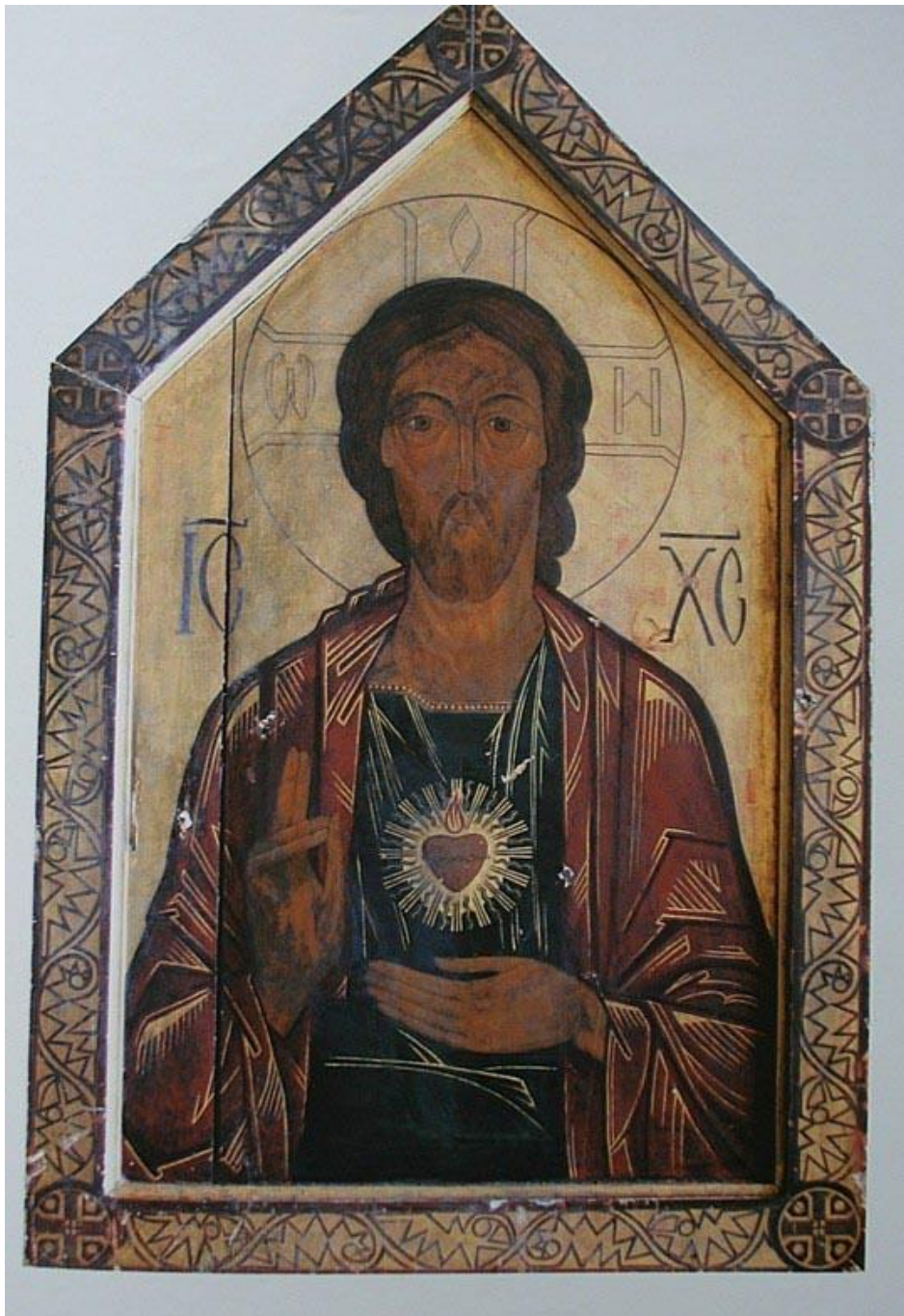
Іл. 3.2.2. М. Бойчук. Сон. 1910 р.



Іл. 3.2.3. М. Касперович. Ангел. 1909–1910 рр.



Іл. 3.2.4. М. Касперович. Зодчий всевіту. 1909–1910 рр.



Іл. 3.2.5. М. Бойчук. Ісус Христос. 1910-ті рр.



Іл. 3.2.6. М. Бойчук (?). Св. Йосафат. 1910-ті рр.



Іл. 3.2.7. М. Бойчук. Тайна вечеря. Поч. 1910-х рр.





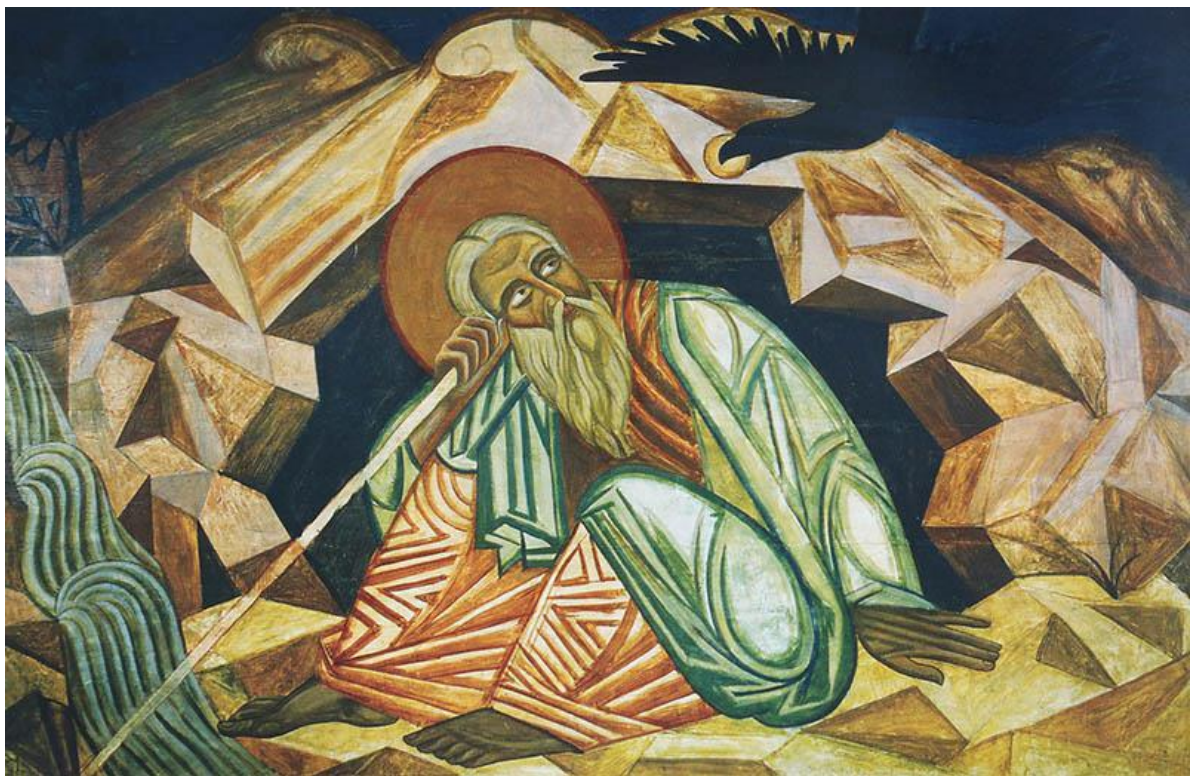
Іл. 3.2.8. М. Бойчук. Орнамент (виноградний мотив). 1911–1913 рр.



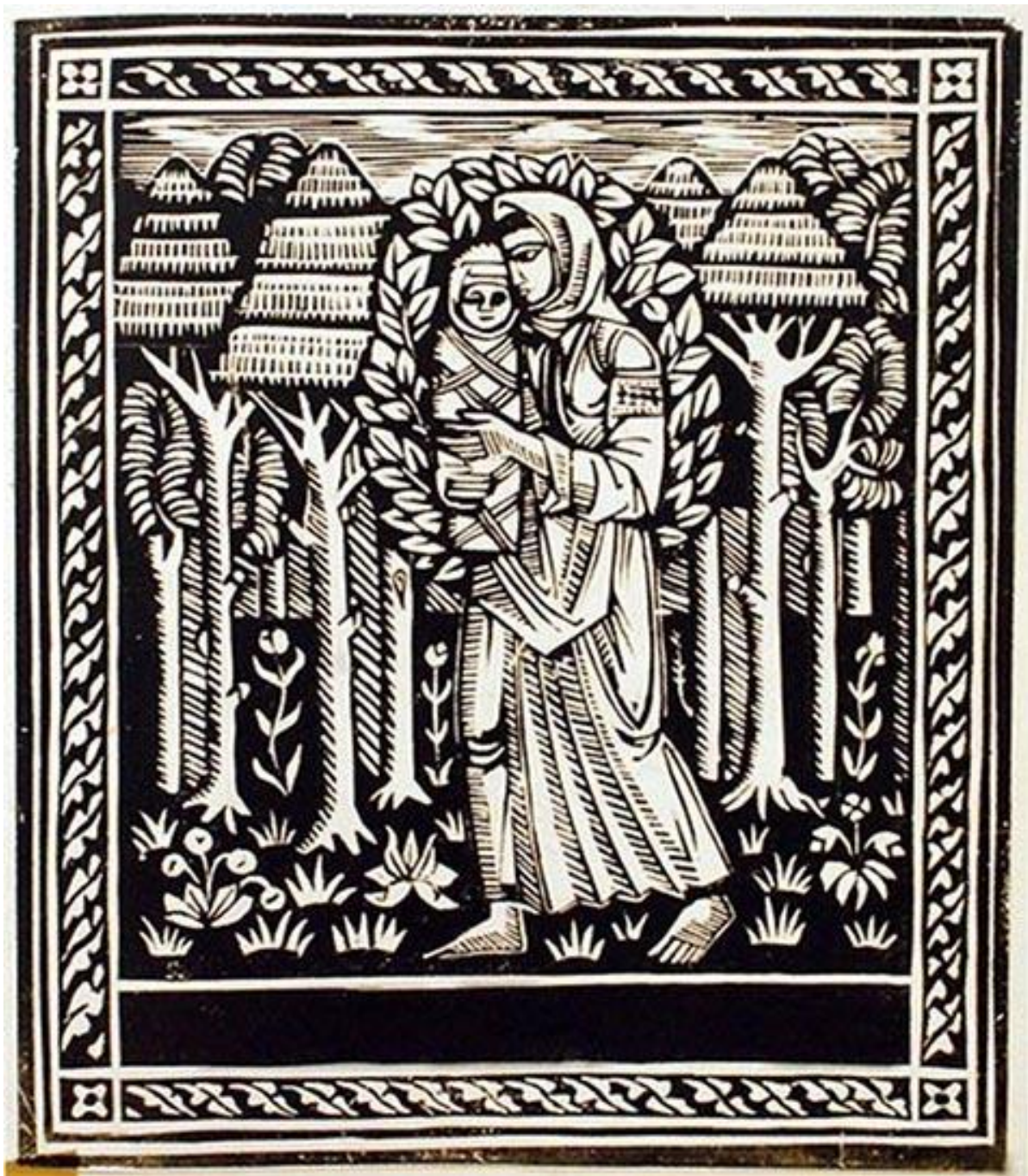
Іл. 3.2.9. Виноградна лоза. VI ст.



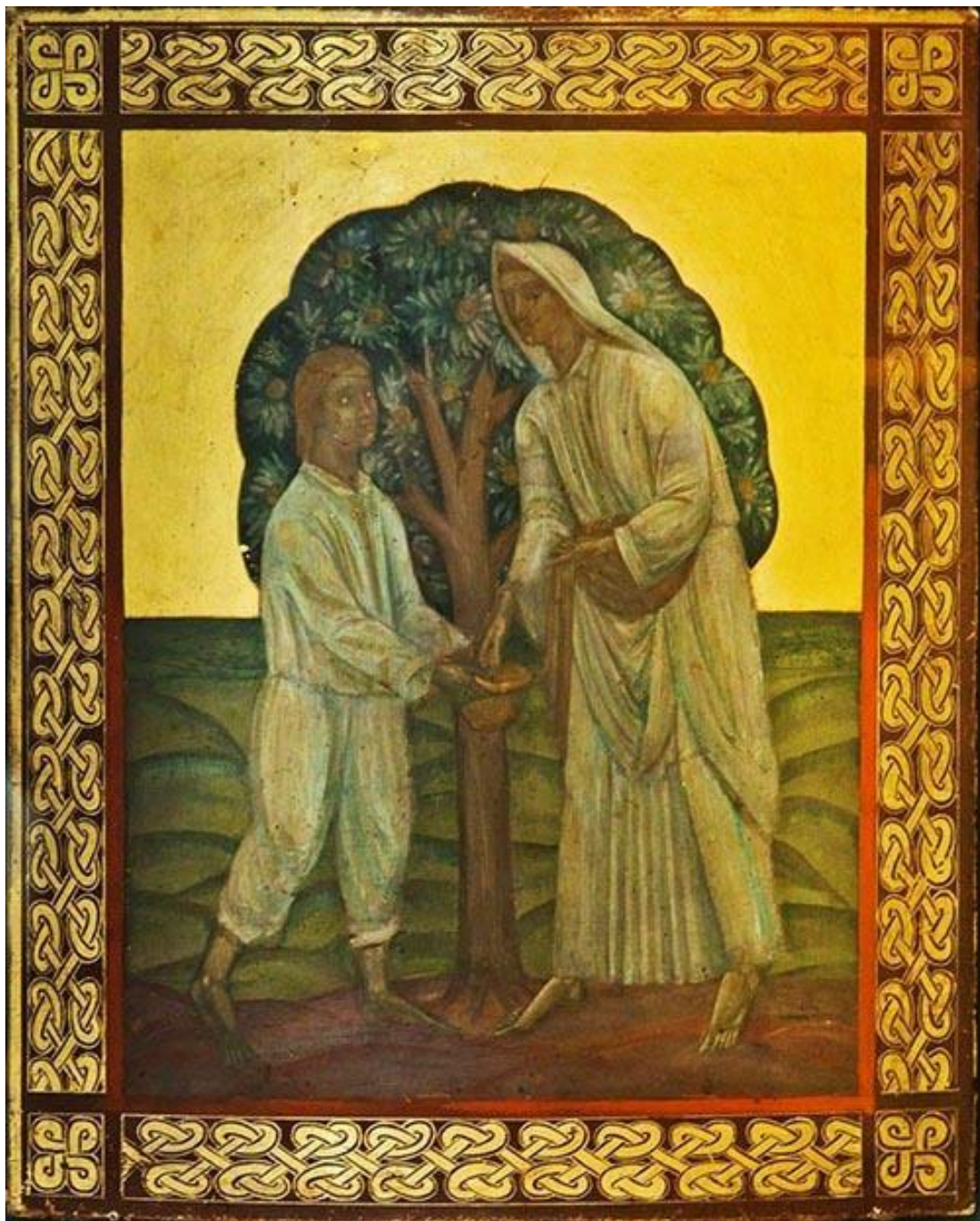
Іл. 3.2.10. Тайна вечеря. VI ст.



Іл. 3.2.11. М. Бойчук (?). Пророк Ілля. 1912–1913 рр.



Іл. 3.2.12. М. Бойчук. Катерина. Дереворит. Поч. 1910-х рр.



Іл. 3.2.13. М. Бойчук. Під яблунею (Двоє під деревом). 1912–1913 рр.



Іл. 3.2.14. М. Бойчук. Проект обкладинки до книжки А. Доде «Пригоди Тартарена з Тараскону». 1913 р.

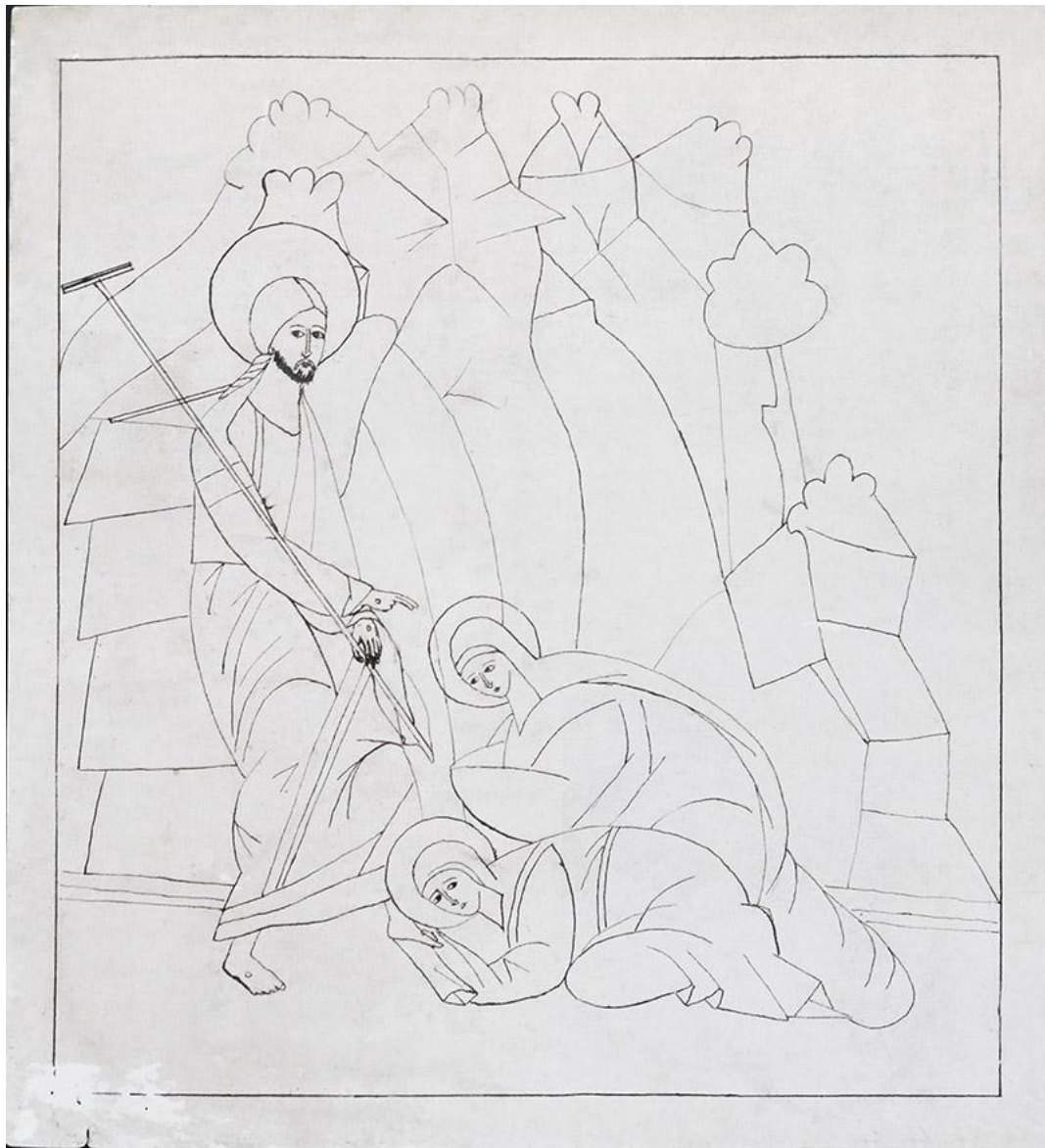


Іл. 3.2.15. М. Бойчук . Проект пам'ятника Т. Шевченку. Частина долішніх сходів збоку. Поч. 1910-х рр.





Іл. 3.2.16. Фрагмент рельєфу Чернігівського Борисоглебського собору. Кін. XI — поч. XII ст.



Іл. 3.2.17. М. Бойчук. Воскресіння. Поч. 1910-х рр.



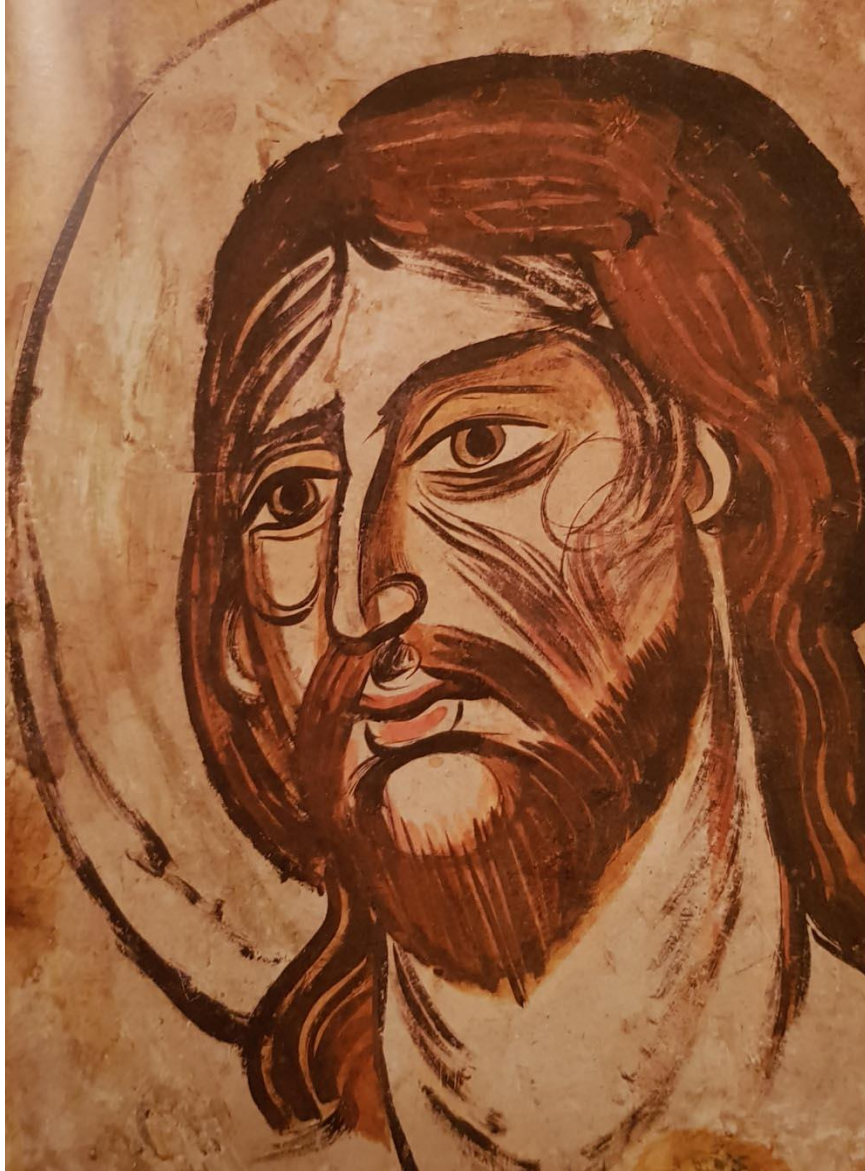
Іл. 3.2.18. З'явлення Христа жінкам-мироносицям. Долішня частина ікони Страстей Христових з с. Трушевичі. XV ст.



Іл. 3.2.19. Страсті Христові. Ікона з с. Трушевичі. XV ст.



Іл. 3.2.20. М. Бойчук. Українка. Поч. 1910-х. рр.



Іл. 3.2.21. Голова Спасителя. 1910-ті рр.



Іл. 3.2.22. М. Бойчук. Дівчина під деревом. 1910-ті рр.



Іл. 3.2.23. М. Бойчук. Чотири жінки і кіт. 1912 р.



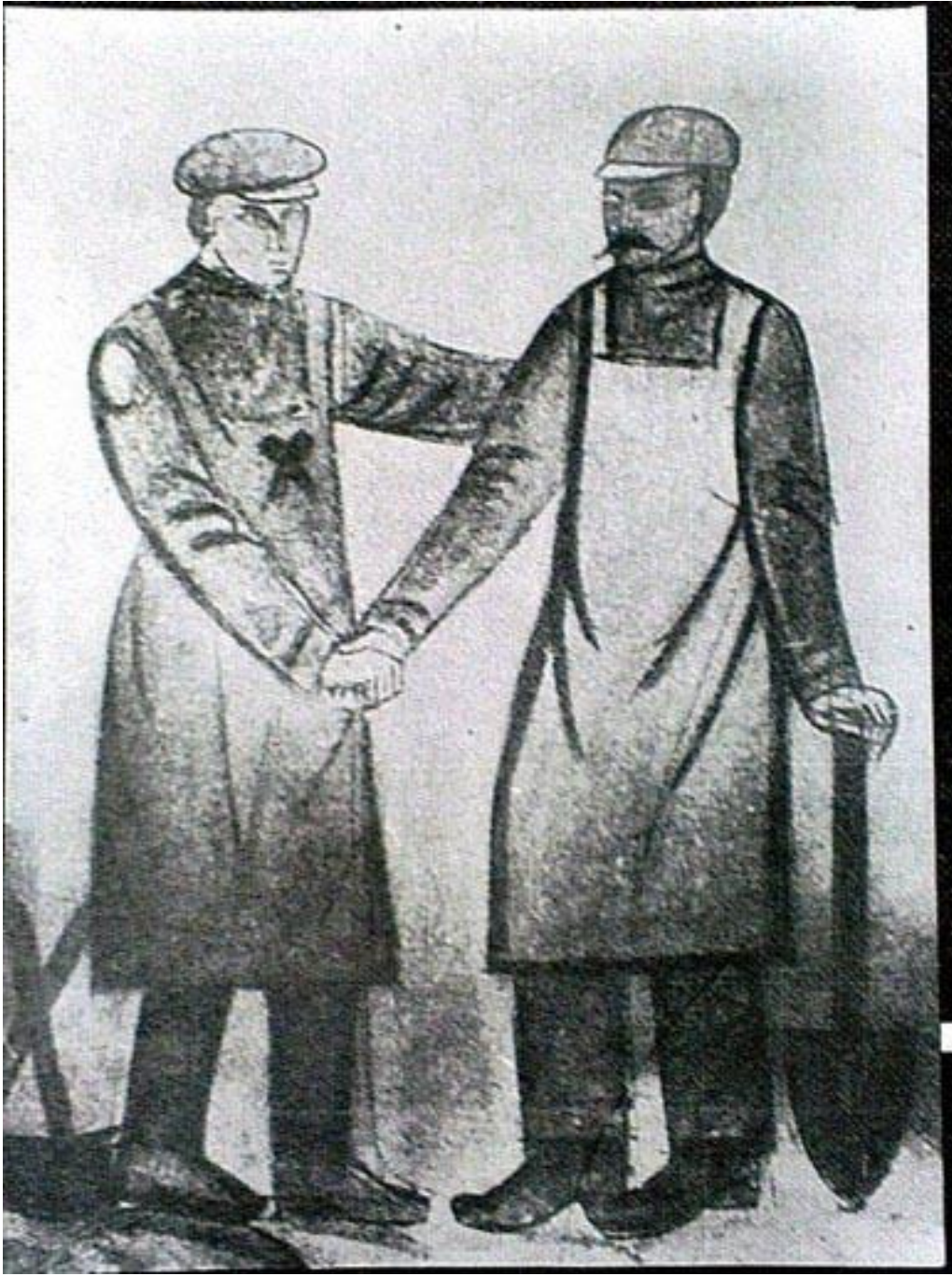
Ілюстрації до підрозділу 3.3.



Іл. 3.3.1. І. Падалка, С. Колос. Коваль. Фрагмент оформлення Київського оперного театру до з'їзду волвиконкомів. 1919 р.



Іл. 3.3.2. Т. Бойчук, М. Трубецька. Товарообмін між містом і селом. Фрагмент оформлення Київського оперного театру до з'їзду волвиконкомів. 1919 р.



Іл. 3.3.3. А. Цимлова. Братання. Фрагмент розпису Луцьких казарм у Києві.  
1919 р.



Іл. 3.3.4. І. Падалка. З поля. Фрагмент розпису Луцьких казарм у Києві. 1919 р.



Іл. 3.3.5. Майстерня М. Бойчука. В єднанні — сила. Фрагмент розпису Луцьких казарм у Києві. 1919 р.



Іл. 3.3.6. Майстерня М. Бойчука. Гуляй душа без кунтуша. Фрагмент розпису Луцьких казарм у Києві. 1919 р.



Іл. 3.3.7. Майстерня М. Бойчука. Різання хліба. Фрагмент розпису Луцьких казарм у Києві. 1919 р.



Іл. 3.3.8. Майстерня М. Бойчука. Свобода, рівність, братерство. Фрагмент розпису Луцьких казарм у Києві. 1919 р.





Іл. 3.3.9. Майстерня М. Бойчука. Козак із зіркою. Фрагмент розпису Луцьких казарм у Києві. 1919 р.



Іл. 3.3.10. Т. Бойчук. Біля яблуні. 1919–1920 р.



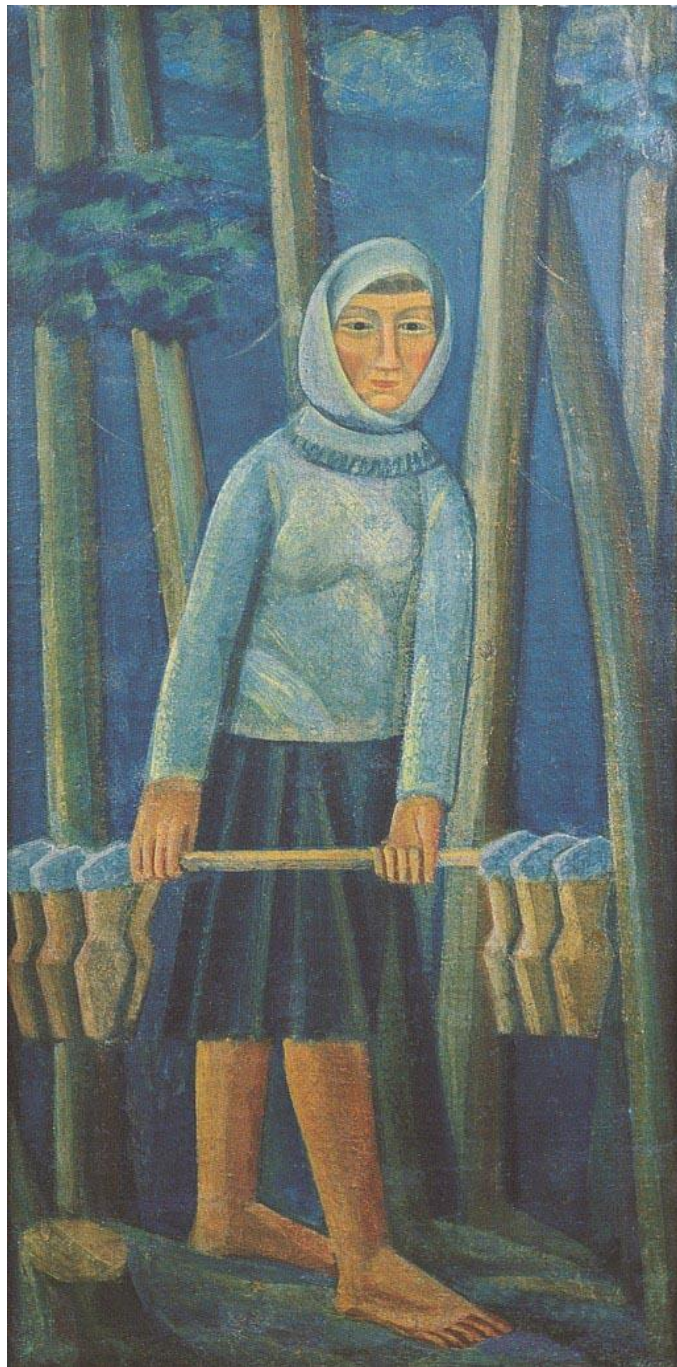
Іл. 3.3.11. Т. Бойчук. Дві жінки з насінням. 1916 р.



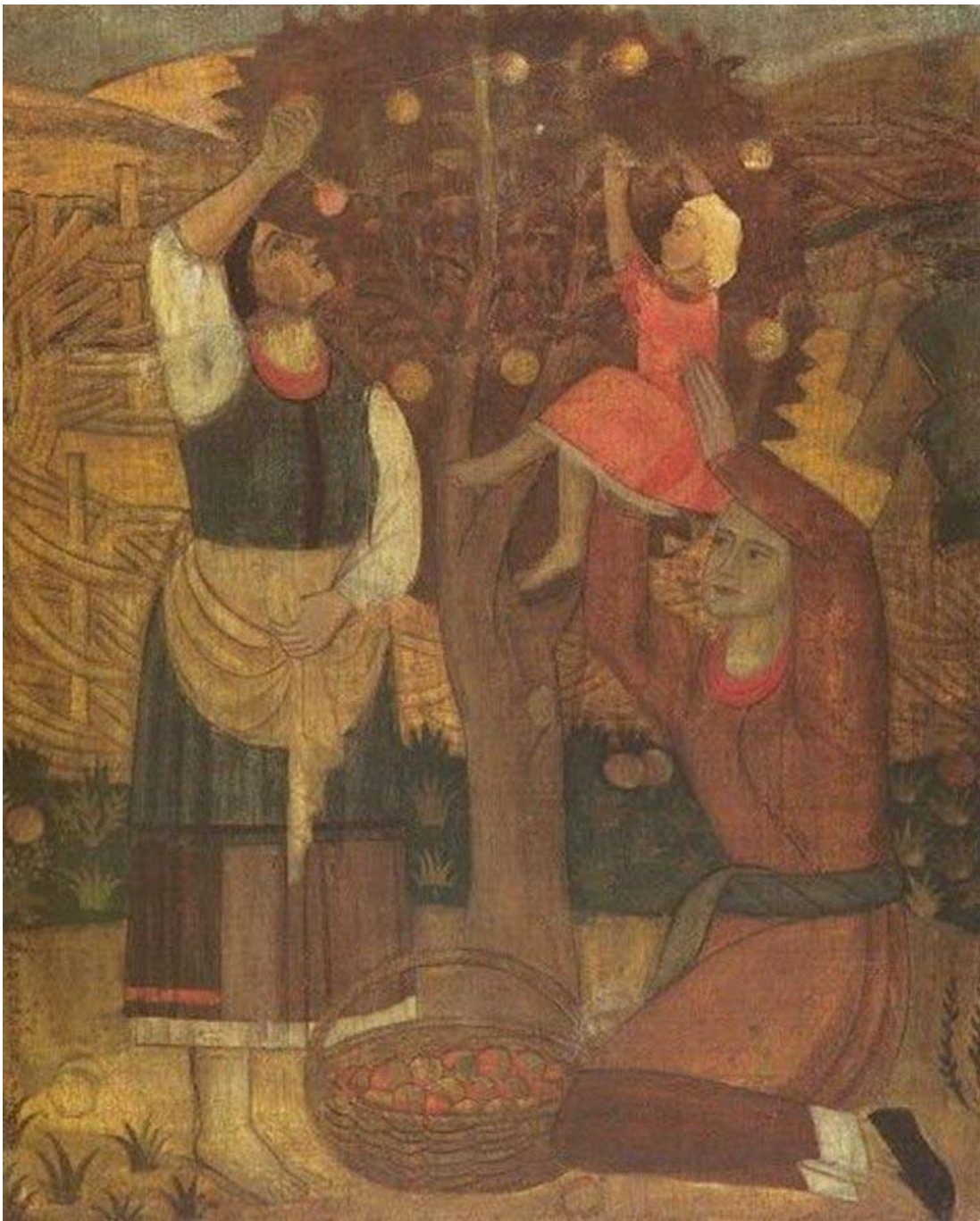
Іл. 3.3.12. Т. Бойчук. Садять картоплю. Поч. 1920-х рр.



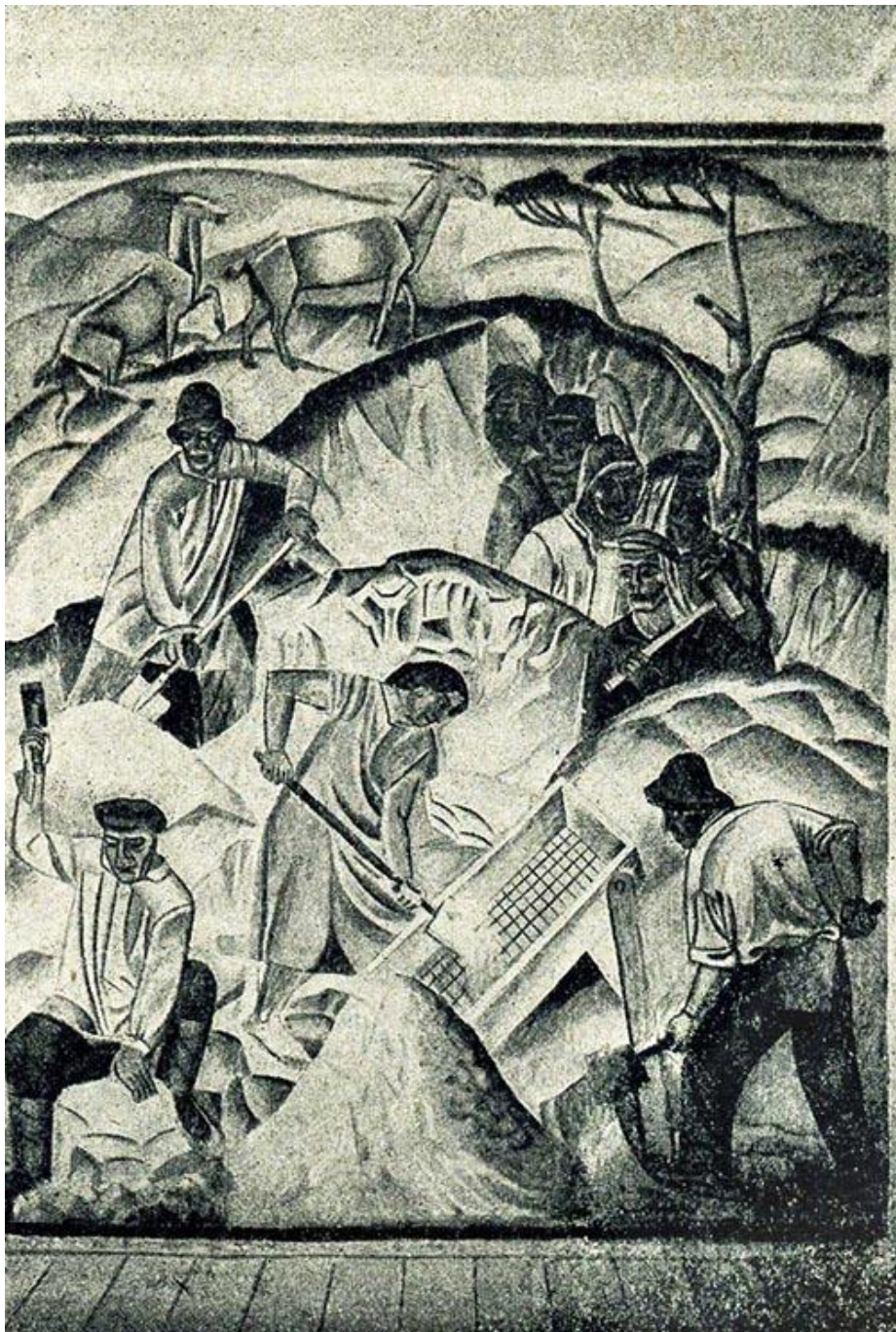
Іл. 3.3.13. Т. Бойчук. У шевській майстерні. Поч. 1920-х рр.



Іл. 3.3.14. М. Бойчук. Молочниця. 1922–1923 рр.



Іл. 3.3.15. М. Рокицький. Біля яблуні. 1927–1928 рр.



Іл. 3.3.16. М. Рокицький. Початок будівництва. Зміна. Дипломна робота в стінах КХІ.  
1927 р.

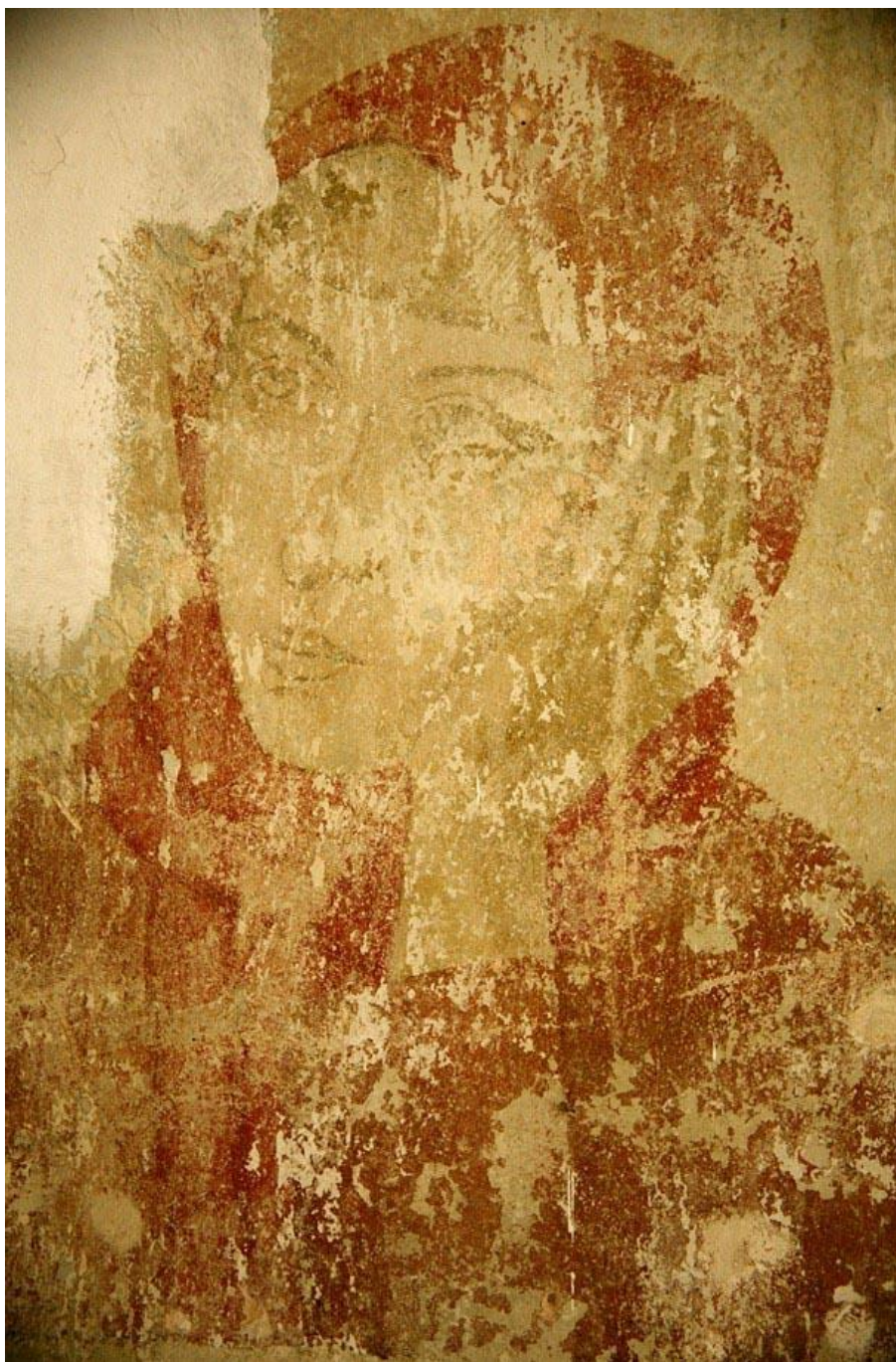




Іл. 3.3.17. О. Кравченко. Тіпають коноплі. Фресковий розпис на стіні КХІ. 1929 р.



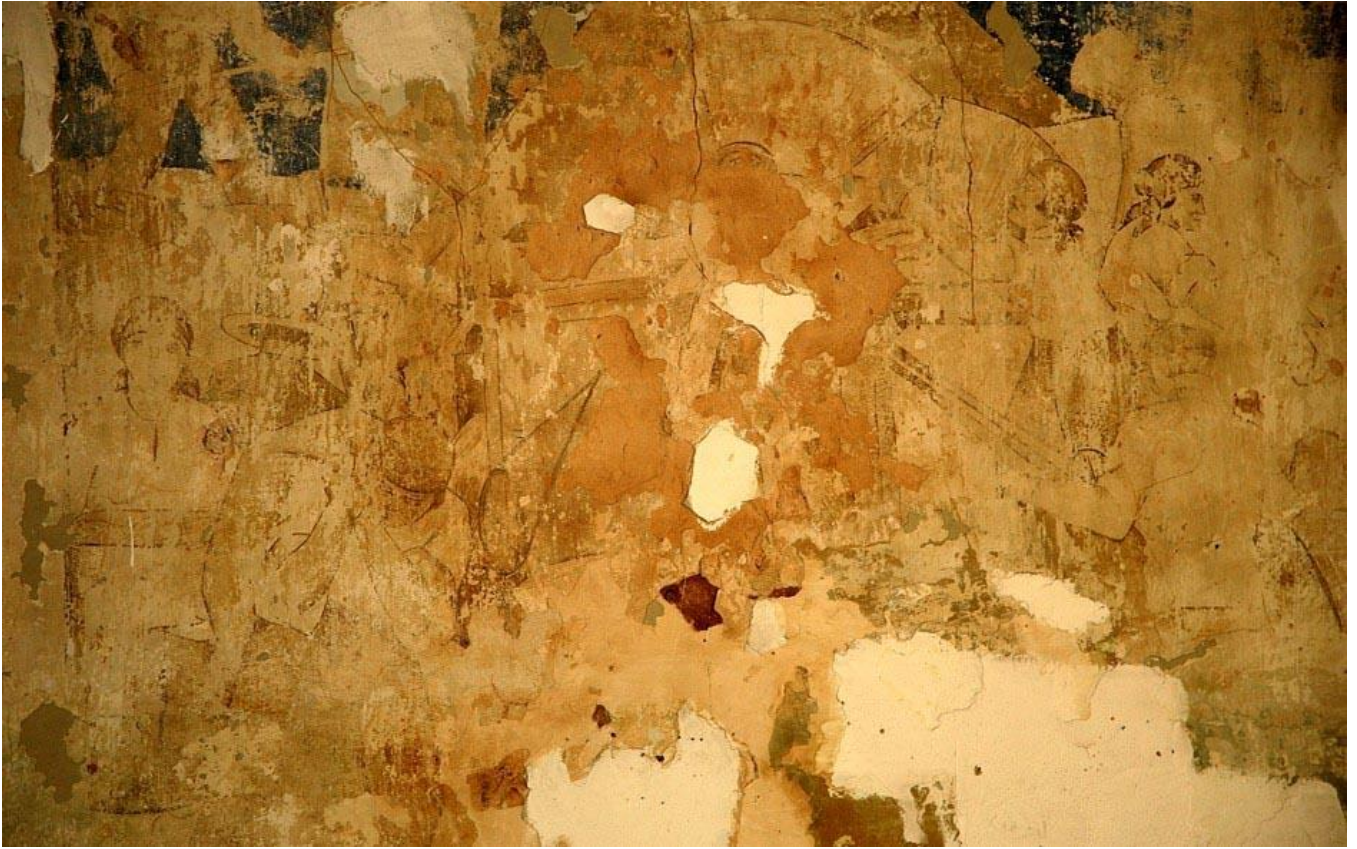
Іл. 3.3.18. О. Кравченко. Тіпають коноплі. 1929 р. Сучасний стан фресок на стіні колишнього КХІ, тепер аудиторія № 250. НАОМА.



Іл. 3.3.19. Невідомий автор. Портрет дівчини у червоній хустині. Кін. 1920-х рр. Сучасний стан фресок на стіні колишнього КХІ, тепер аудиторія № 250. НАОМА.



Іл. 3.3.20. Невідомий автор. Селяни на току. Кін. 1920-х — поч. 1930-х рр. Сучасний стан фресок на стіні колишнього КХІ, тепер аудиторія № 250. НАОМА.



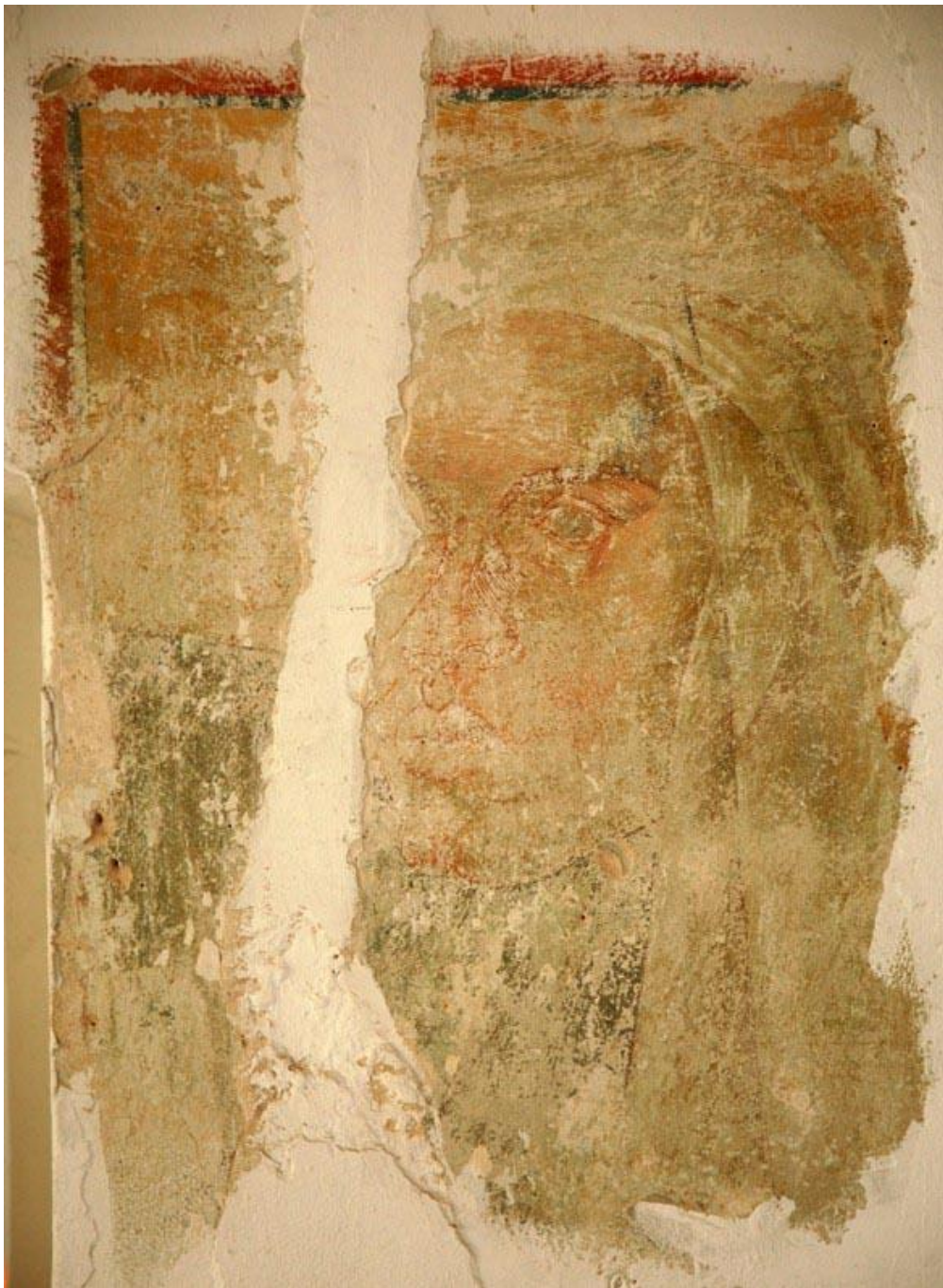
Іл. 3.3.21. Невідомий автор. Селяни на току. Кін. 1920-х — поч. 1930-х рр. Сучасний стан фресок на стіні колишнього КХІ, тепер аудиторія № 250. НАОМА.



Іл. 3.3.22. О. Сірякова. Текстильниці. 1931 р.



Іл. 3.3.23. Невідомий автор. Портрет хлопчика на жовтому тлі. Кін. 1920-х рр. Сучасний стан фресок на стіні колишнього КХІ, тепер аудиторія № 250. НАОМА.



Іл. 3.3.24. Невідомий автор. Портрет жінки з білою драперією. Кін. 1920-х рр. Сучасний стан фресок на стіні колишнього КХІ, тепер аудиторія № 250. НАОМА.





Іл. 3.3.25. В. Седляр. Розстріл у Межигіррі. 1927 р.



Іл. 3.3.26. В. Седляр. У школі Лікнепу. 1929 р.



Іл. 3.3.27. В. Седляр. Портрет О. Павленко. 1926–1927 рр.



Іл. 3.3.28. В. Седляр. Біля сільськогосподарської машини. 1931 р.



Іл. 3.3.29. О. Бізюков. На плоту. 1932–1933 рр.



Іл. 3.3.30. О. Бізюков. Пилярі. 1931 р.



Іл. 3.3.31. М. Шехтман. Єврейський погром. 1926 р.



Іл. 3.3.32. М. Шехтман. Мати. 1927 р.





Іл. 3.3.33. О. Павленко. Делегатки. 1925 р.



Іл. 3.3.34. О. Павленко. Хай живе 8 березня. 1930–1931 рр.



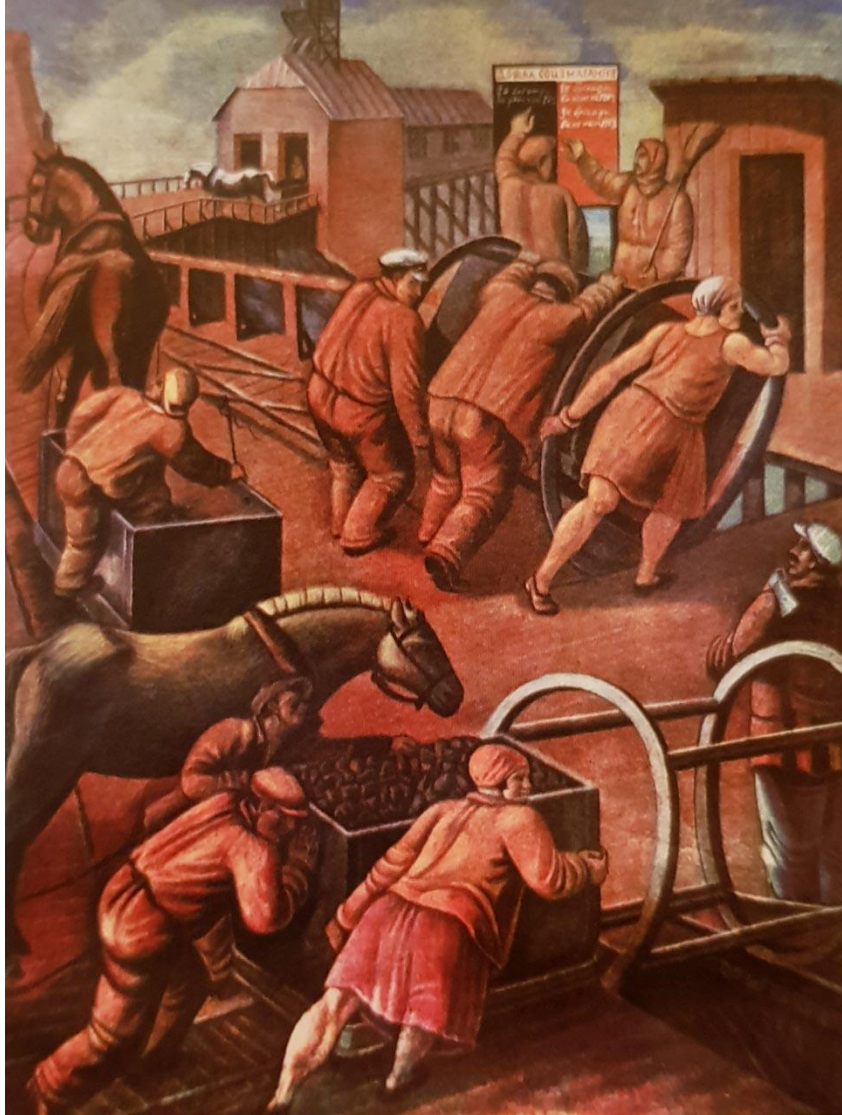
Іл. 3.3.35. І. Падалка. Фотограф. 1927 р.



Іл. 3.3.36. І. Падалка. Збирання помідорів. 1932 р.



Іл. 3.3.37. І. Падалка. Атака червоної кінноти. 1927 р.



Іл. 3.3.38. І. Падалка. В шахті. 1920-ті рр.



Іл. 3.3.39. М. Шехтман. Пани на селі в минулому і їх життя. Фреска в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. 1928 р.

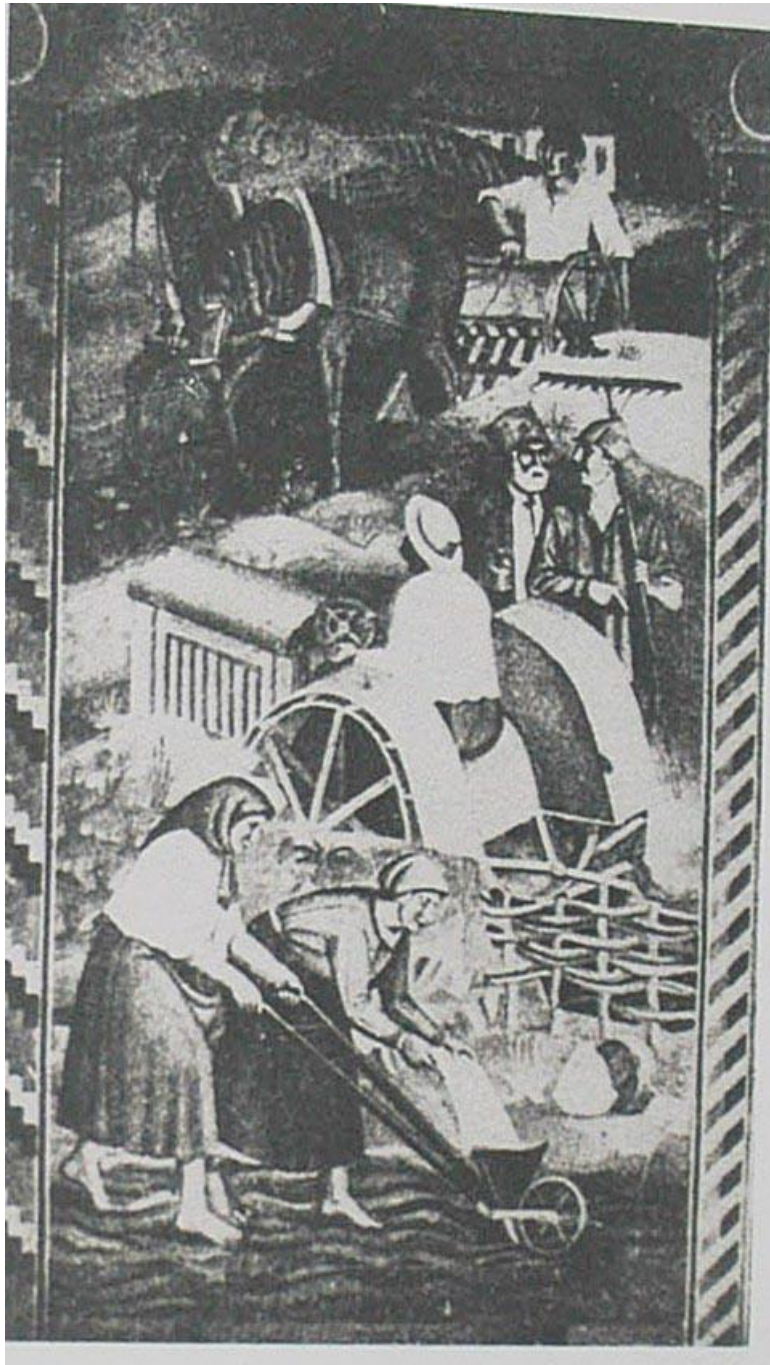


Іл. 3.3.40. М. Шехтман. Жахи імперіалістичної війни. Фреска в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. 1928 р.





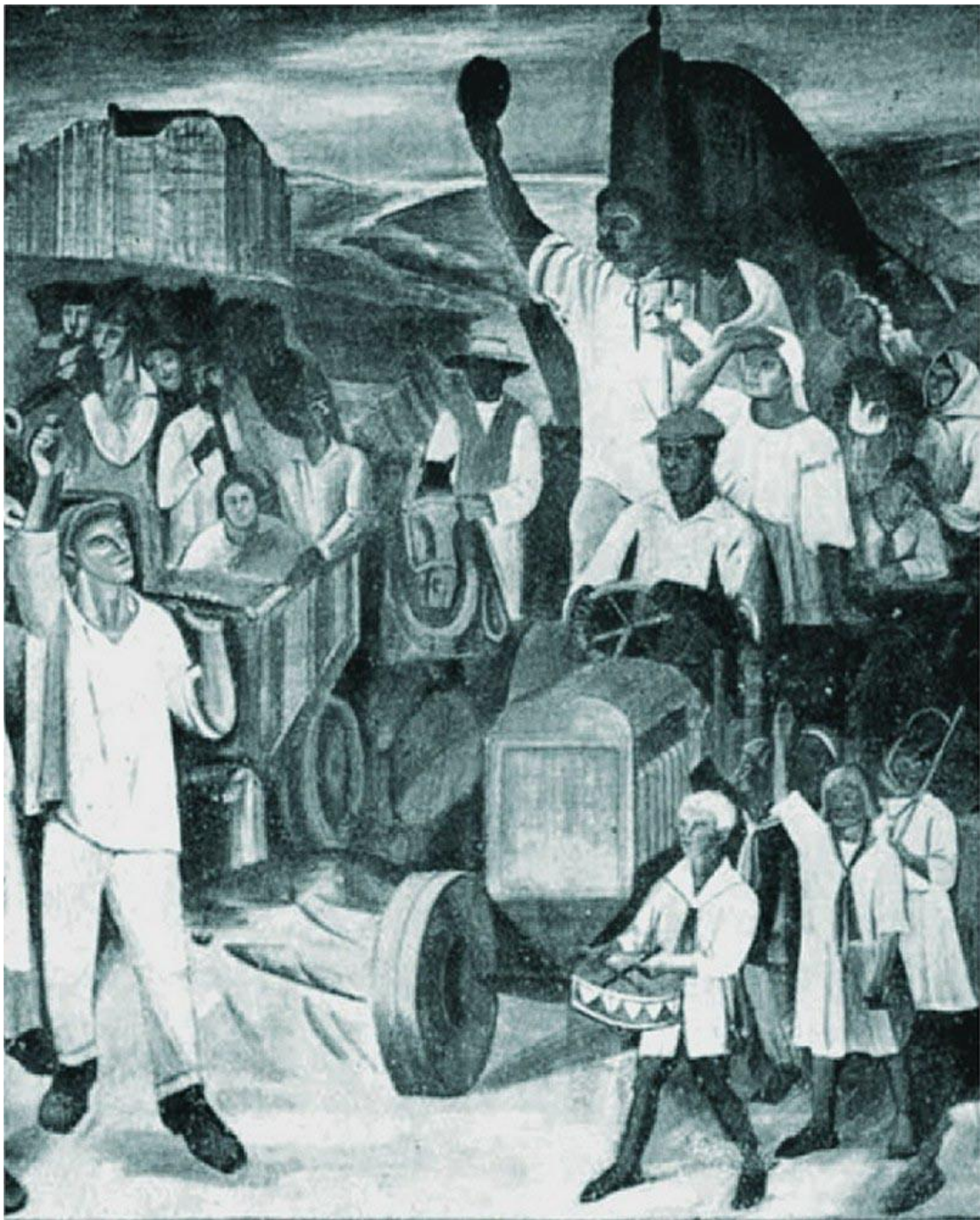
Іл. 3.3.41. К. Гвоздик. Революція на селі. Фреска в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. 1928 р.



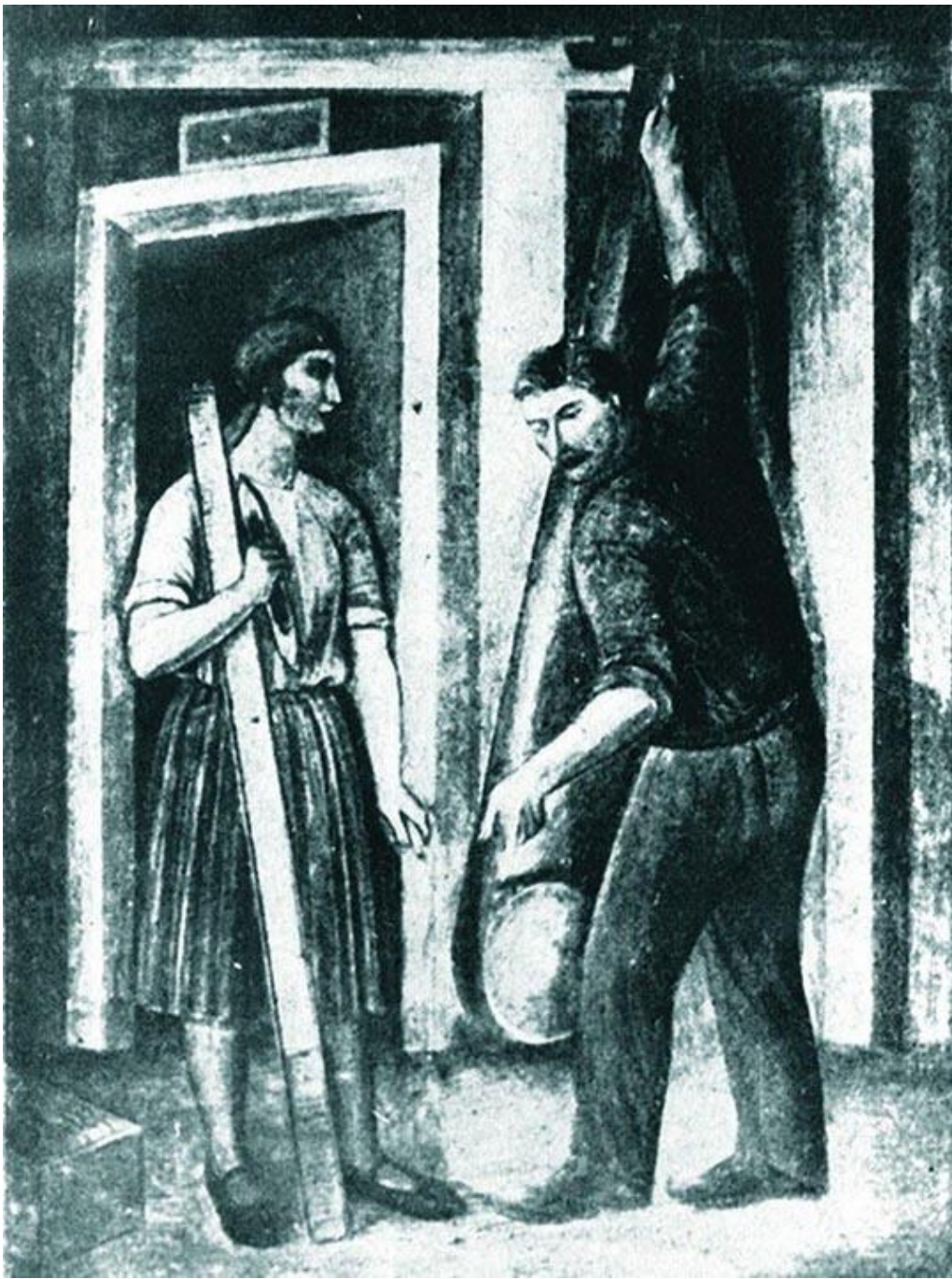
Іл. 3.3.42. О. Мизін. Індустріалізація. Фреска в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. 1928 р.



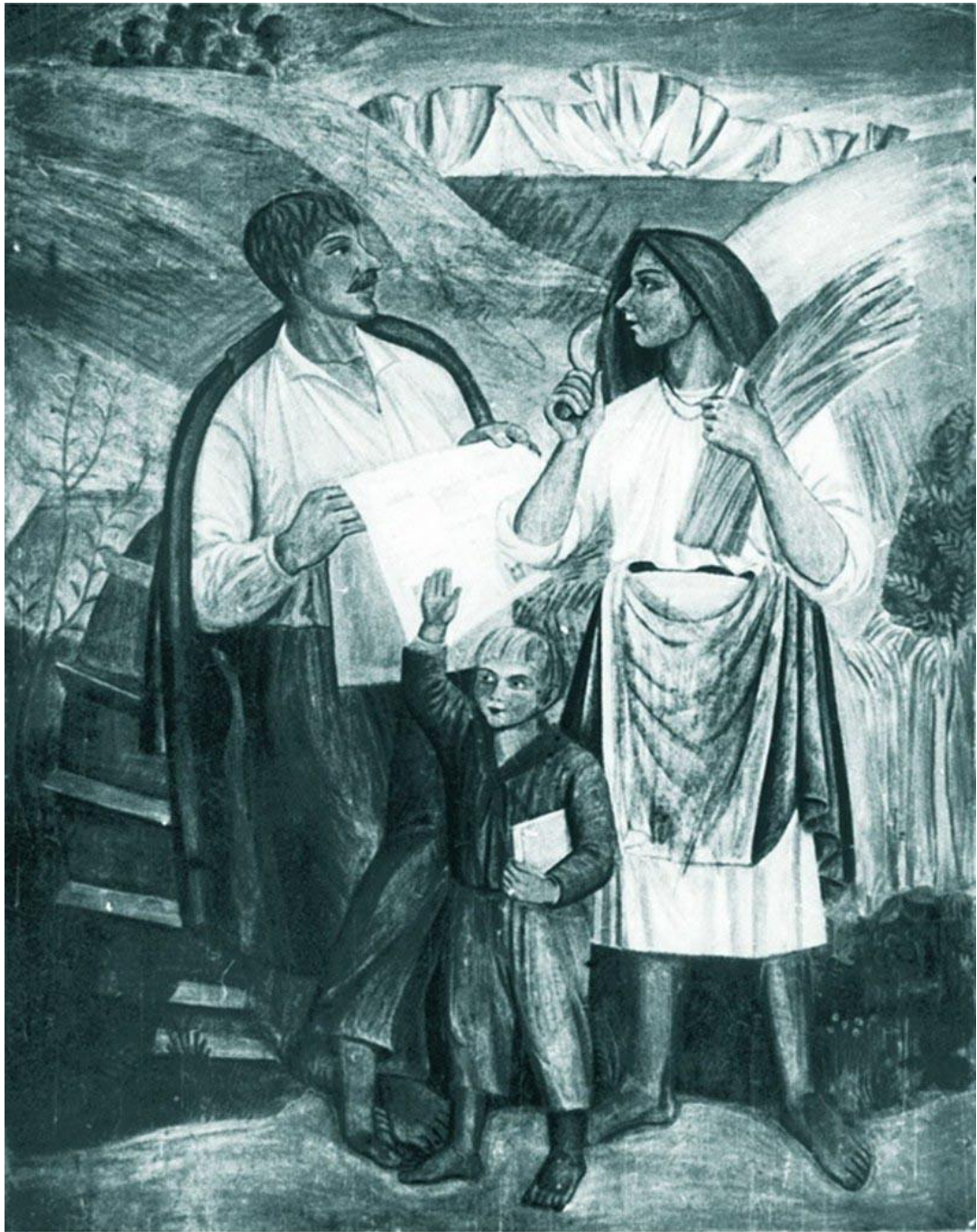
Іл. 3.3.43. М. Рокицький. Селянський санаторій. Фреска в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. 1928 р.



Іл. 3.3.44. О. Мизін, М. Шехтман, М. Рокицький, К. Гвоздик. Свято врожаю. Фреска в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. 1928 р.



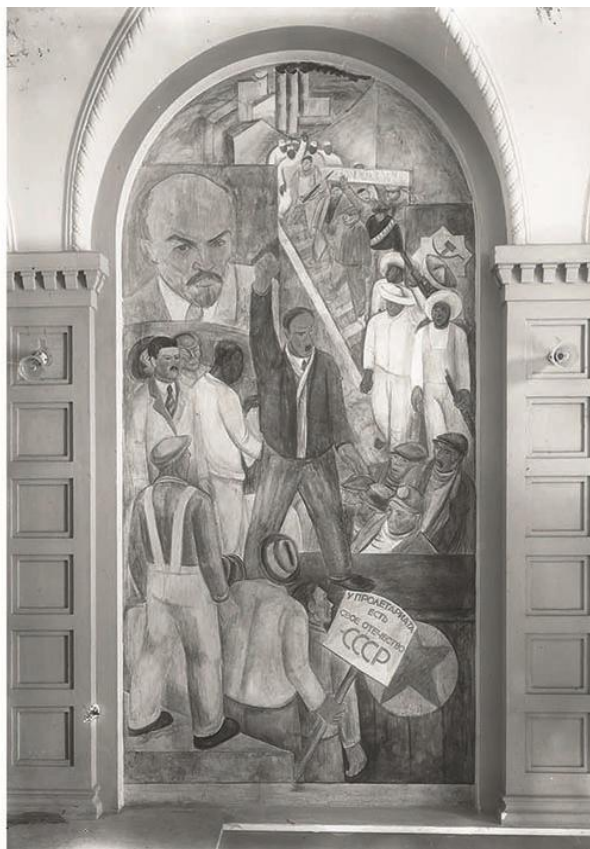
Іл. 3.3.45. М. Бойчук. Сім'я робітника. Фреска в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. 1928 р.



Іл. 3.3.46. М. Бойчук, А. Іванова. Сім'я селянина. Фреска в Селянському санаторії ім. ВУЦВК в Одесі. 1928 р.



Іл. 3.3.47. Фрагмент розпису зали засідань у Будинку преси імені М. Коцюбинського в Одесі. 1928–1930 рр.



Іл. 3.3.48. Розпис в клубі Державного політичного управління (ДПУ) в Одесі. 1930–1932 рр.





Іл. 3.3.49. М. Бойчук. Свято врожаю. Фреска в Червонозаводському театрі в Харкові.  
1933–1935 рр.



Іл. 3.3.50. М. Бойчук. Свято врожаю. Фрагмент фрески в Червонозаводському театрі в Харкові. 1933–1935 рр.



Іл. 3.3.51. М. Бойчук. Свято врожаю. Ескіз фрески в Червонозаводському театрі в Харкові. 1933 р.



Іл. 3.3.52. І. Падалка. Відпочинок. Картон до фрески в Червонозаводському театрі в Харкові. 1934 р.



Іл. 3.3.53. О. Павленко. Фізкультура і спорт. Фреска в Червонозаводському театрі в Харкові 1933–1935 рр.



Іл. 3.3.54. І. Падалка. Яблуня. Килим-гобелен. 1935 р.

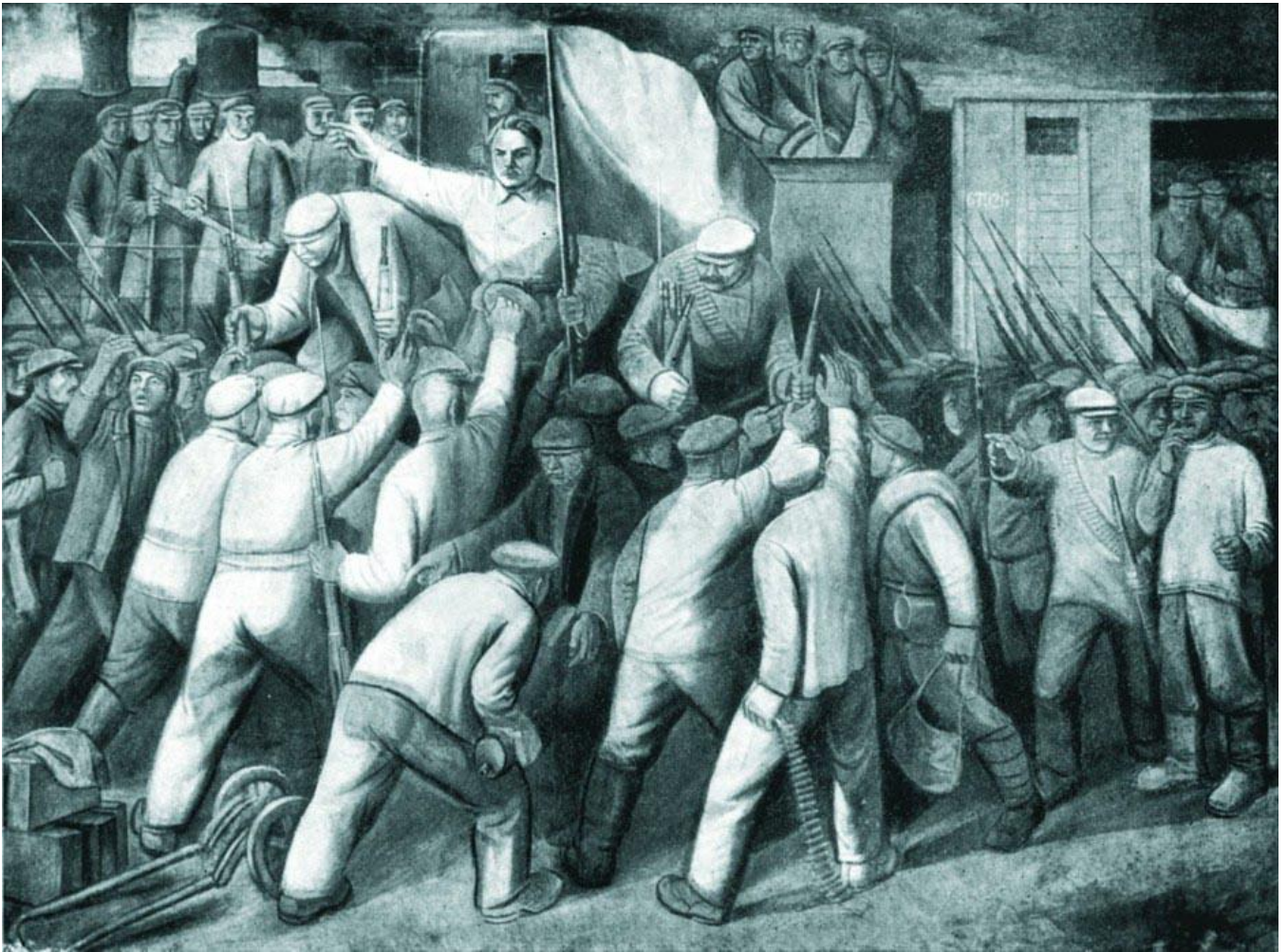


Іл. 3.3.55. М. Суботін (?). Ескіз композиції. Кін.1920-х — поч. 1930 рр.



Іл. 3.3.56. О. Мизін. Оборона Луганська. (Проект розписів Палацу Праці). 1927 р.





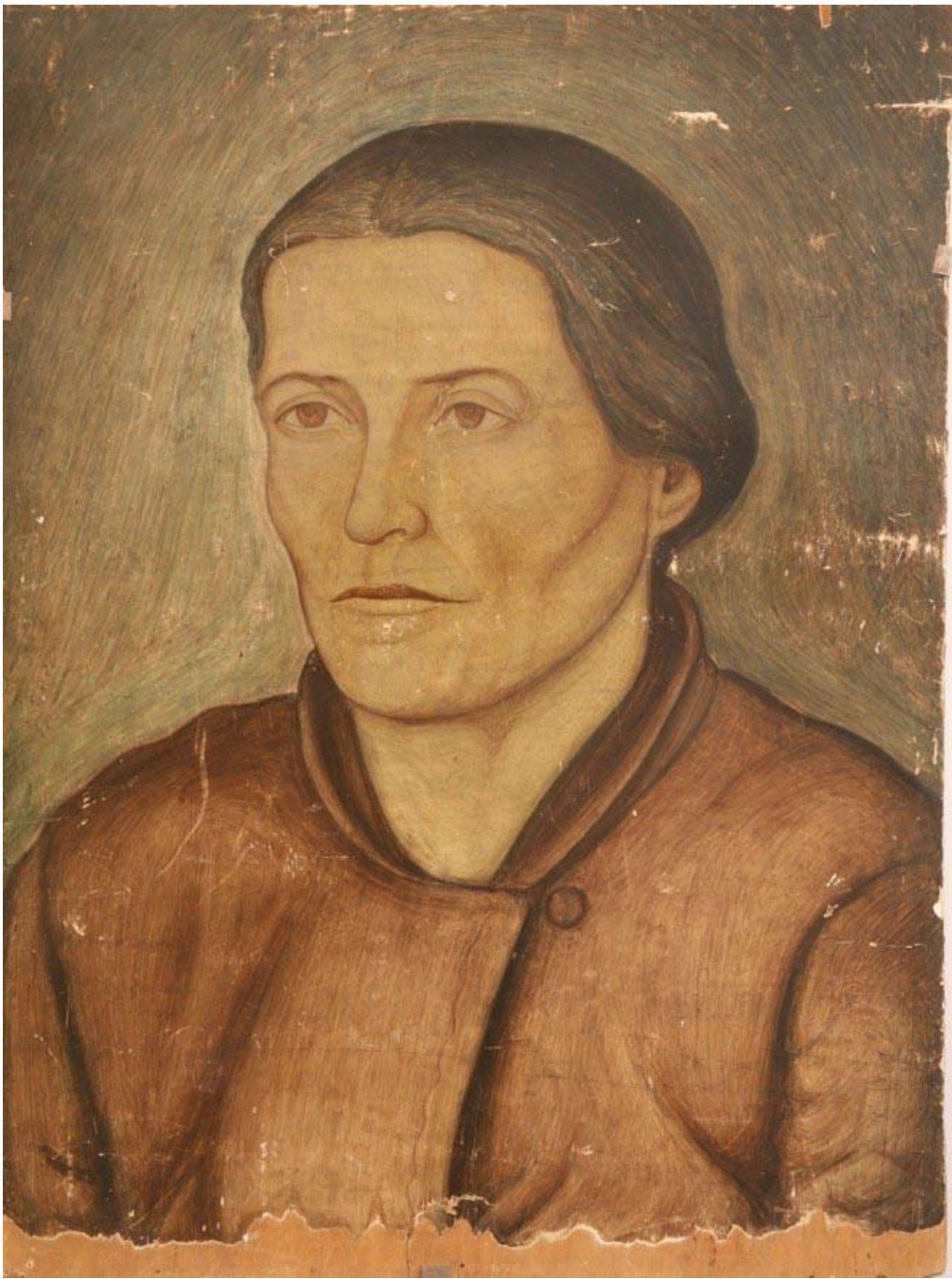
Іл. 3.3.57. М. Рокицький. Оборона Луганська. 1932 р.



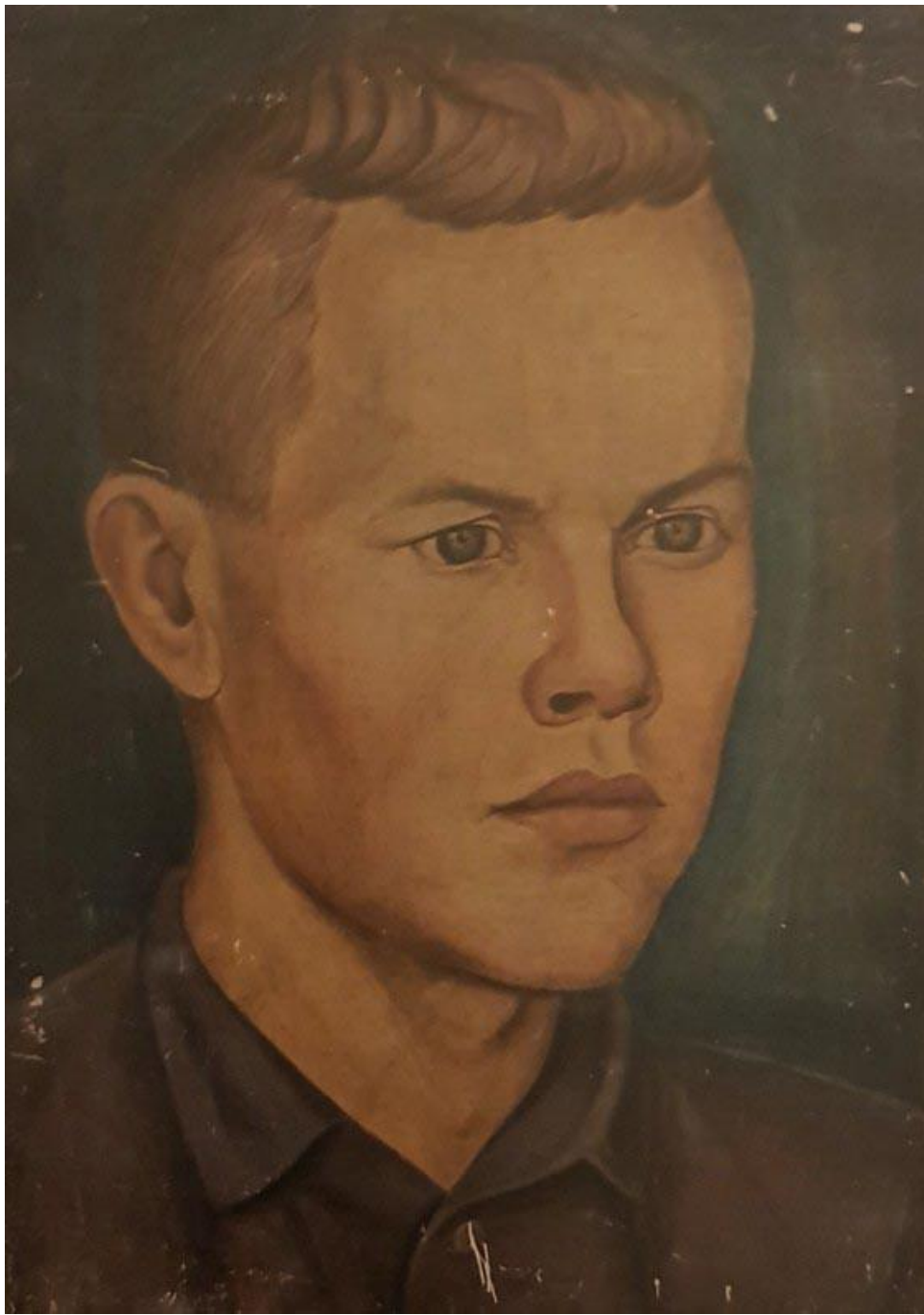
Іл. 3.3.58. М. Рокицький Барикади. Поч. 1931 р.



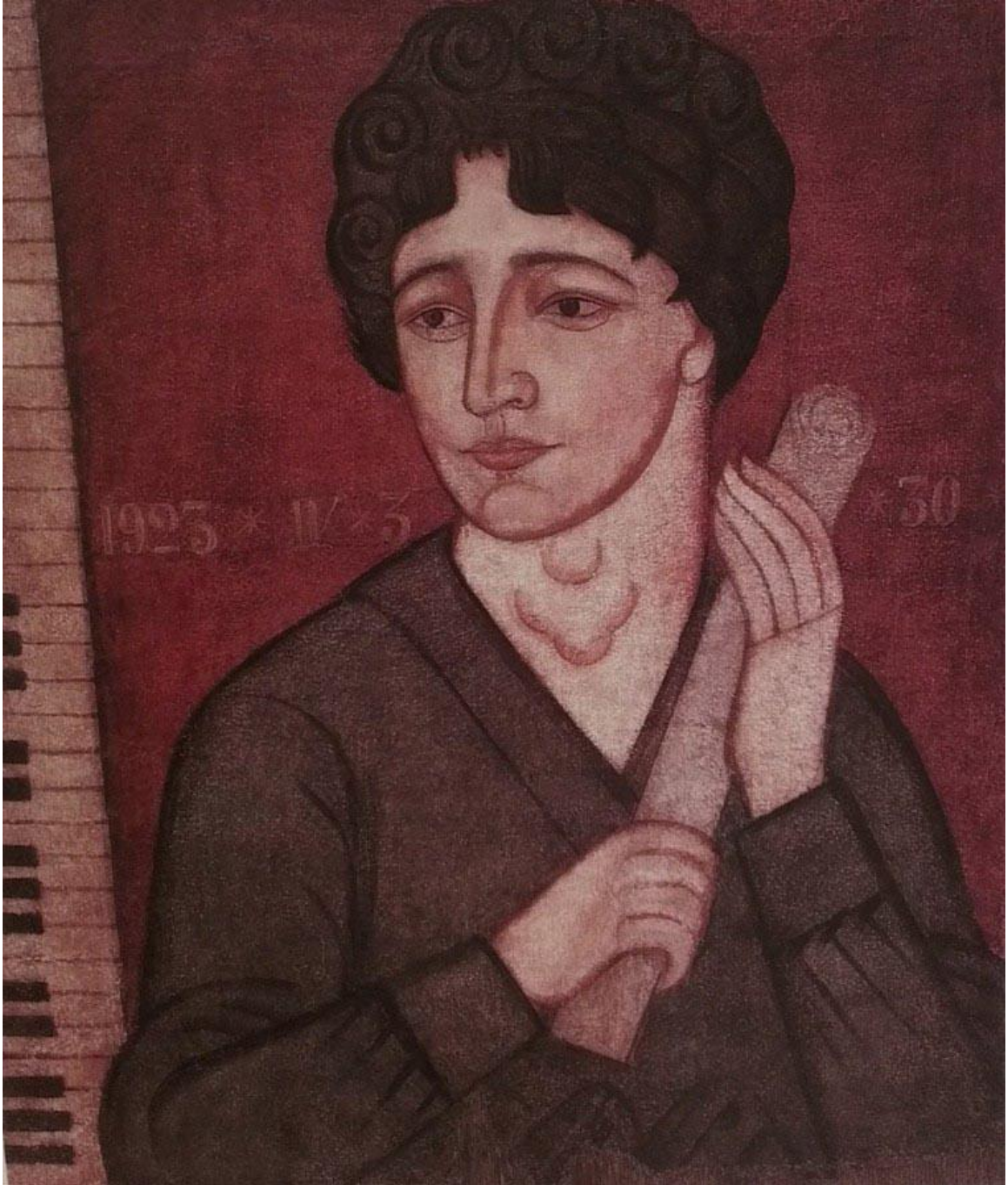
Іл. 3.3.59. М. Суботін. Відправка партизан на фронт. Кін 1920-х — поч. 1930-х рр.



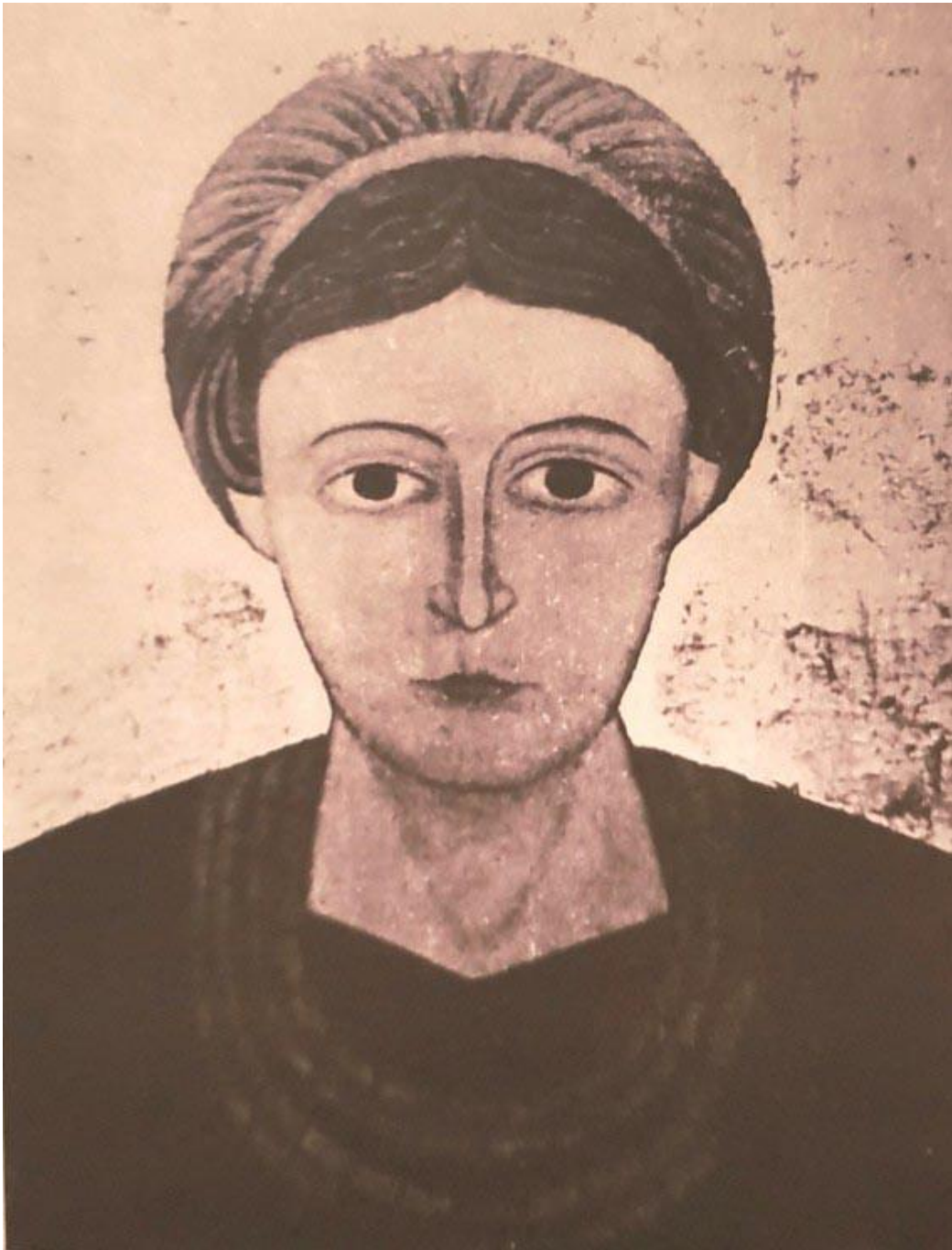
Іл. 3.3.60. Невідомий автор. Портрет. Кін.1920-х — поч. 1930 рр.



Іл. 3.3.61. І. Міщенко. Портрет токаря М. Суботіна. 1932 р.



Іл. 3.3.62. М. Касперович (?). Жіночий портрет. 1920-ті рр.



Іл. 3.3.63. М. Касперович. Портрет дружини. 1920-ті рр.

Ілюстрації до підрозділу 3.4.



Іл. 3.4.1. О. Богомазов. Трамвай. Київ, Львівська вулиця. 1914 р.





Іл. 3.4.2. О. Богомазов. Сінний базар у Києві. 1914 р.



Іл. 3.4.3. О. Богомазов. Монтер. 1915 р.



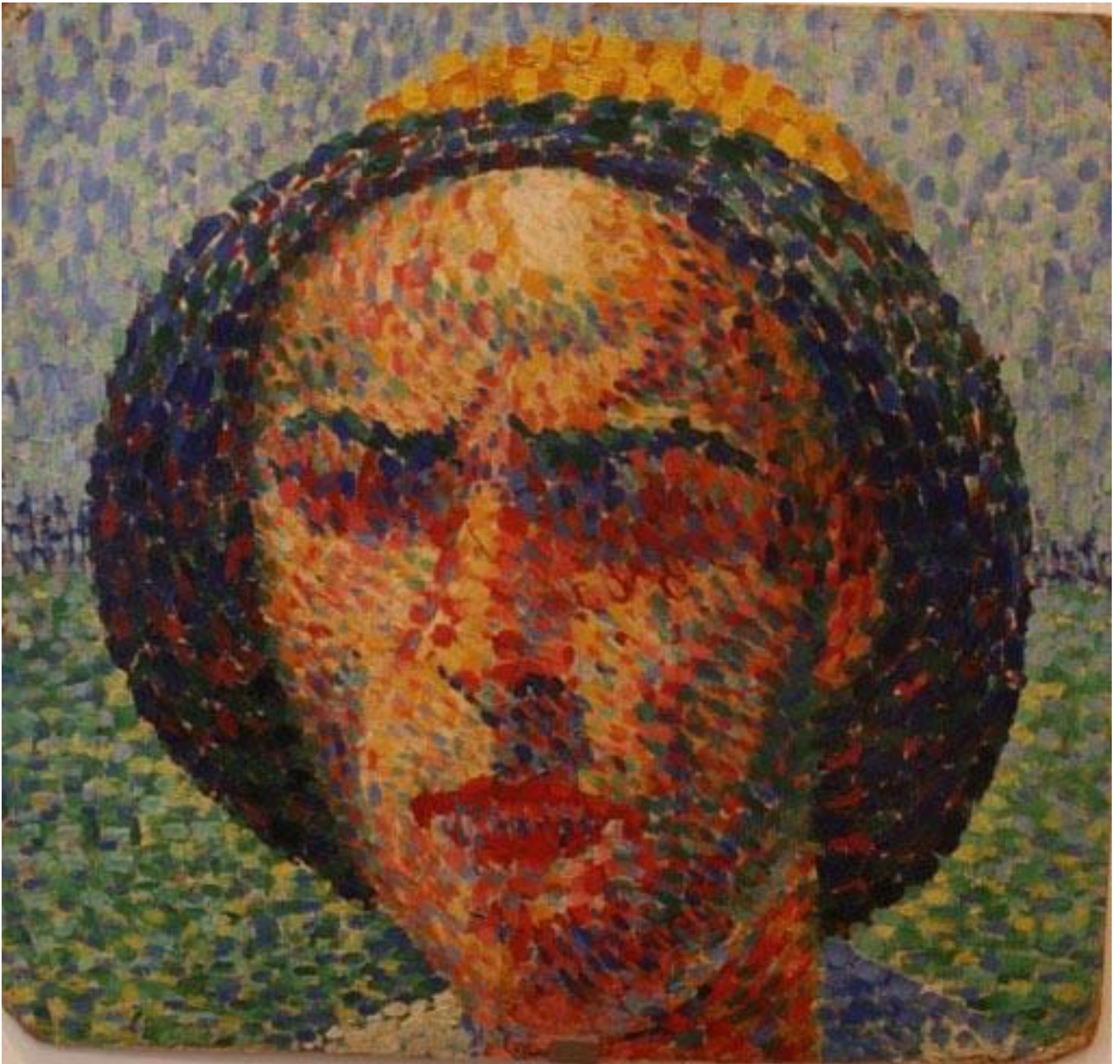
Іл. 3.4.4. О. Богомазов. Потяг. 1916 р.



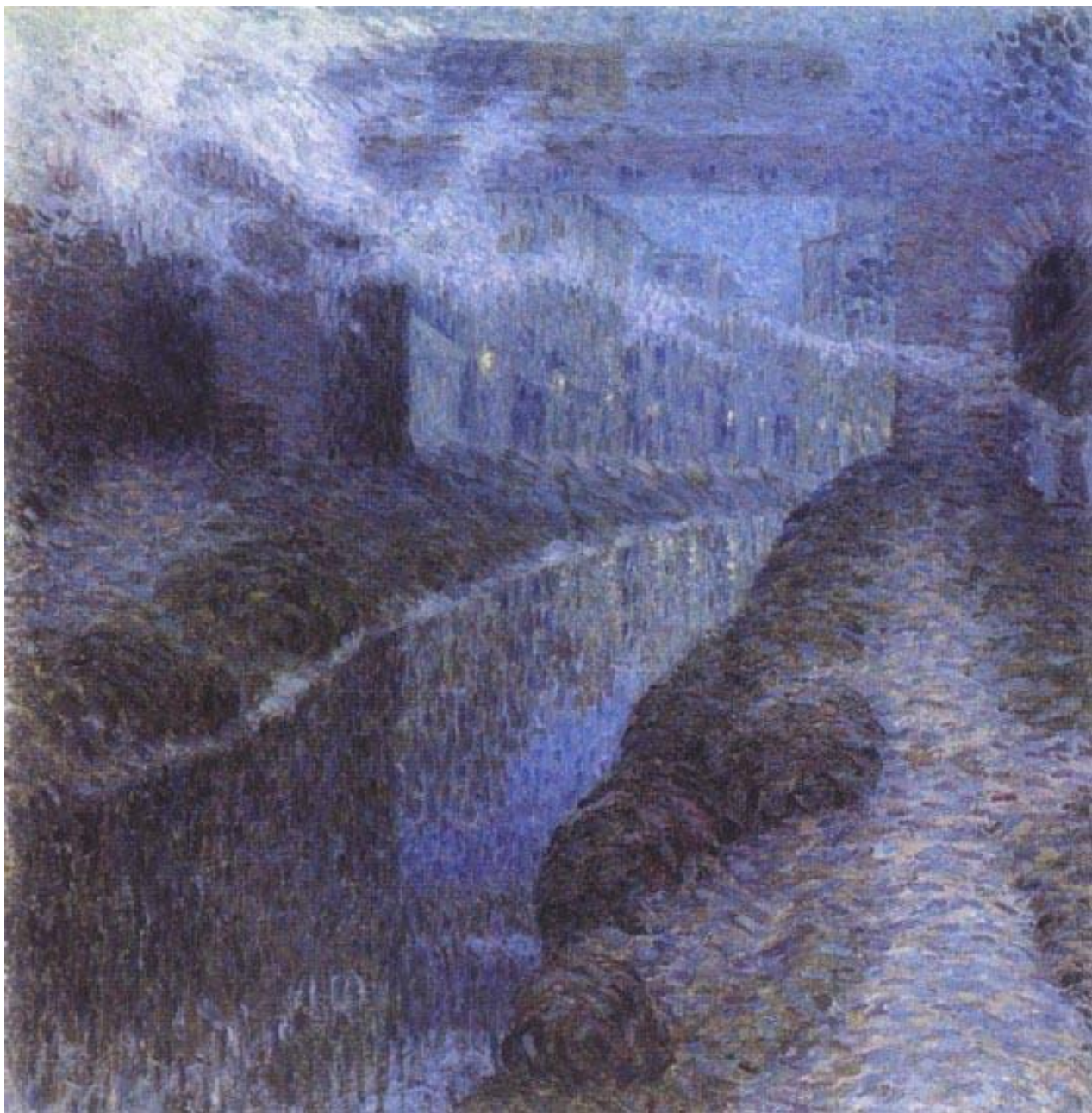
Іл. 3.4.5. О. Богомазов. Спогади про Кавказ. 1916 р.



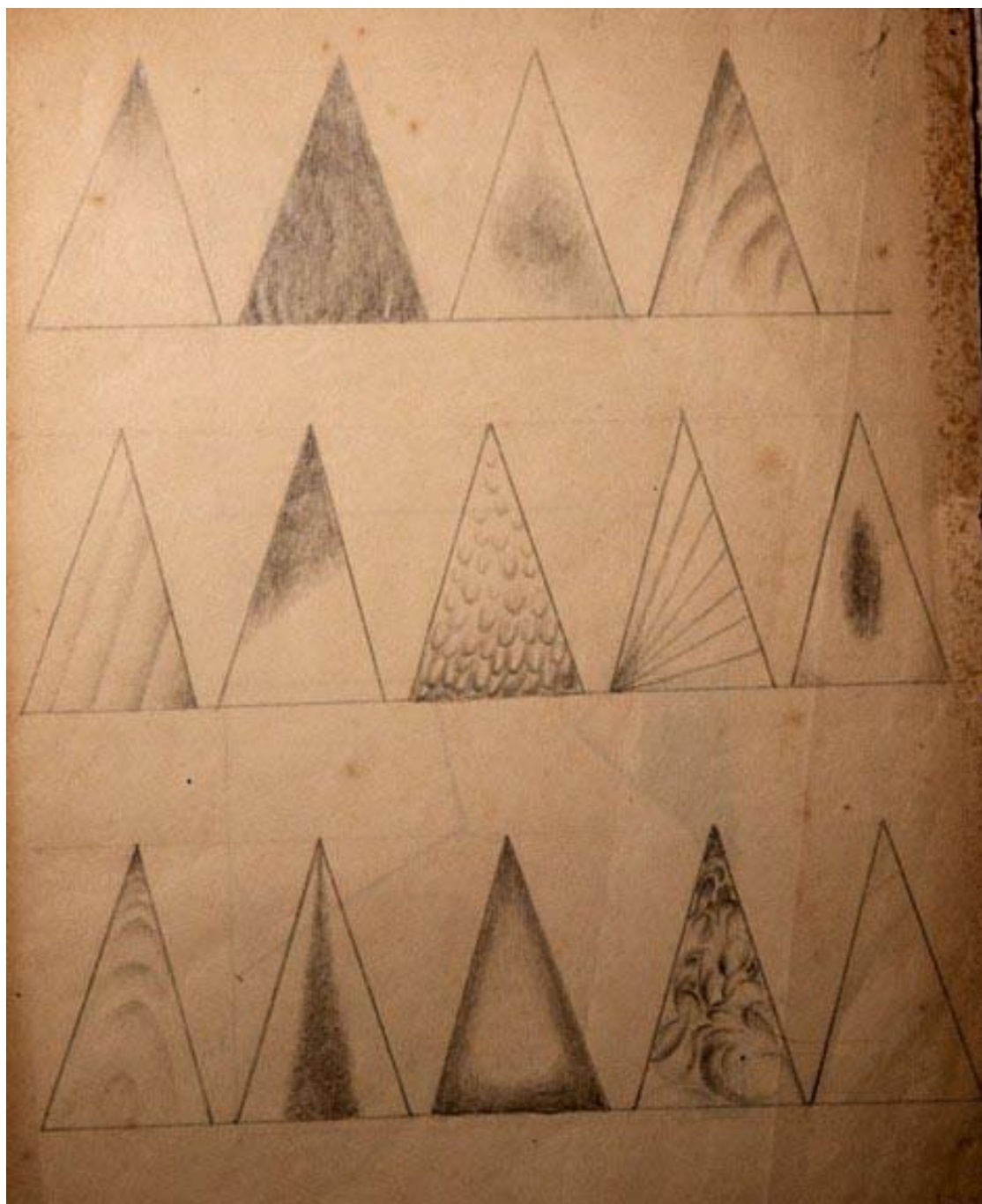
Іл. 3.4.6. О. Богомазов. Вірменка. 1916 р.



Іл. 3.4.7. Невідомий автор. Завдання на вивчення техніки пуантилізму. 1920-ті рр.



Іл. 3.4.8. О. Богомазов. Міст. 1908 р.



Іл. 3.4.9. О. Богомазов. Дослідження впливу різних графічних фактур на сприйняття силуету трикутника. 1920-ті рр.

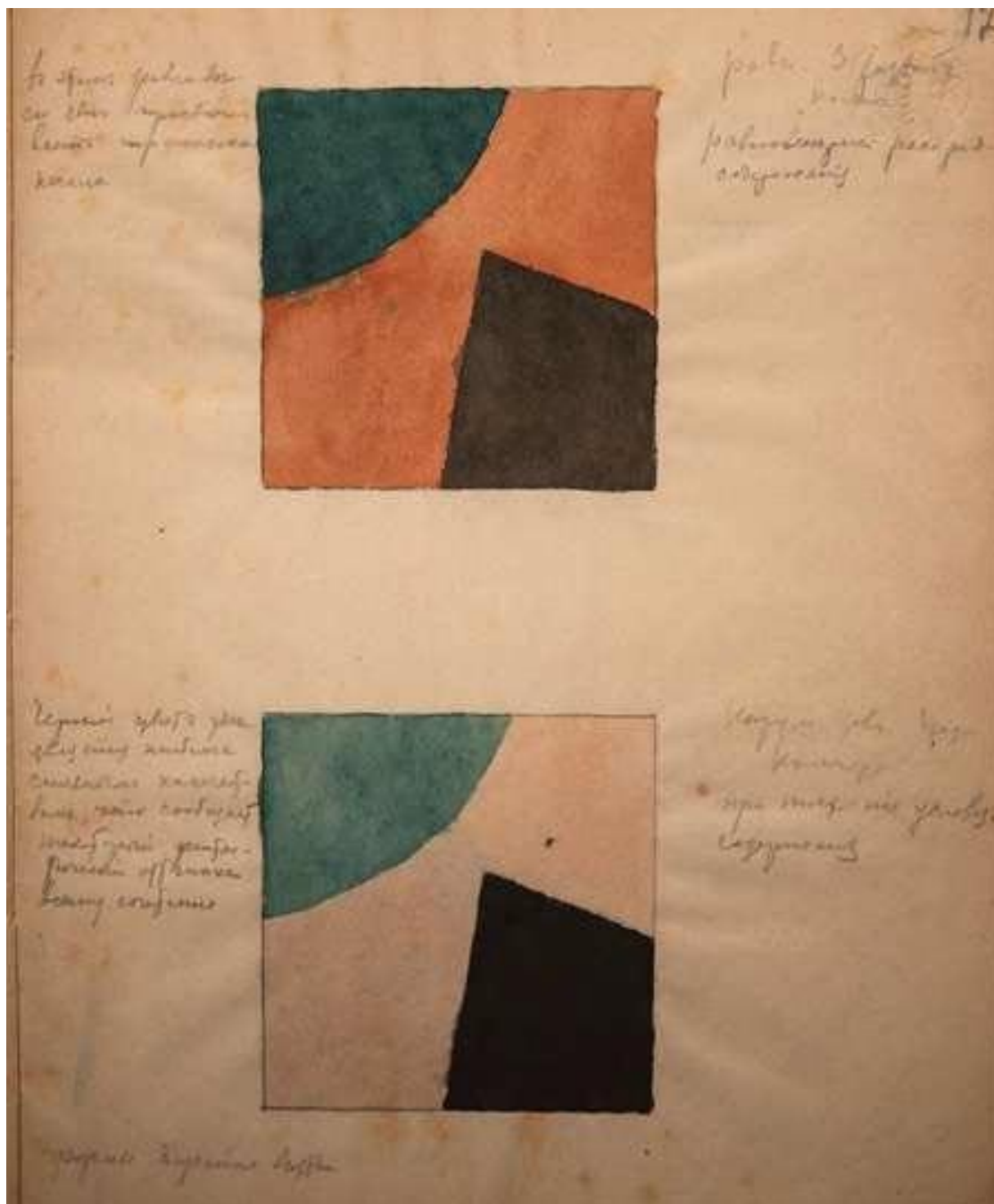




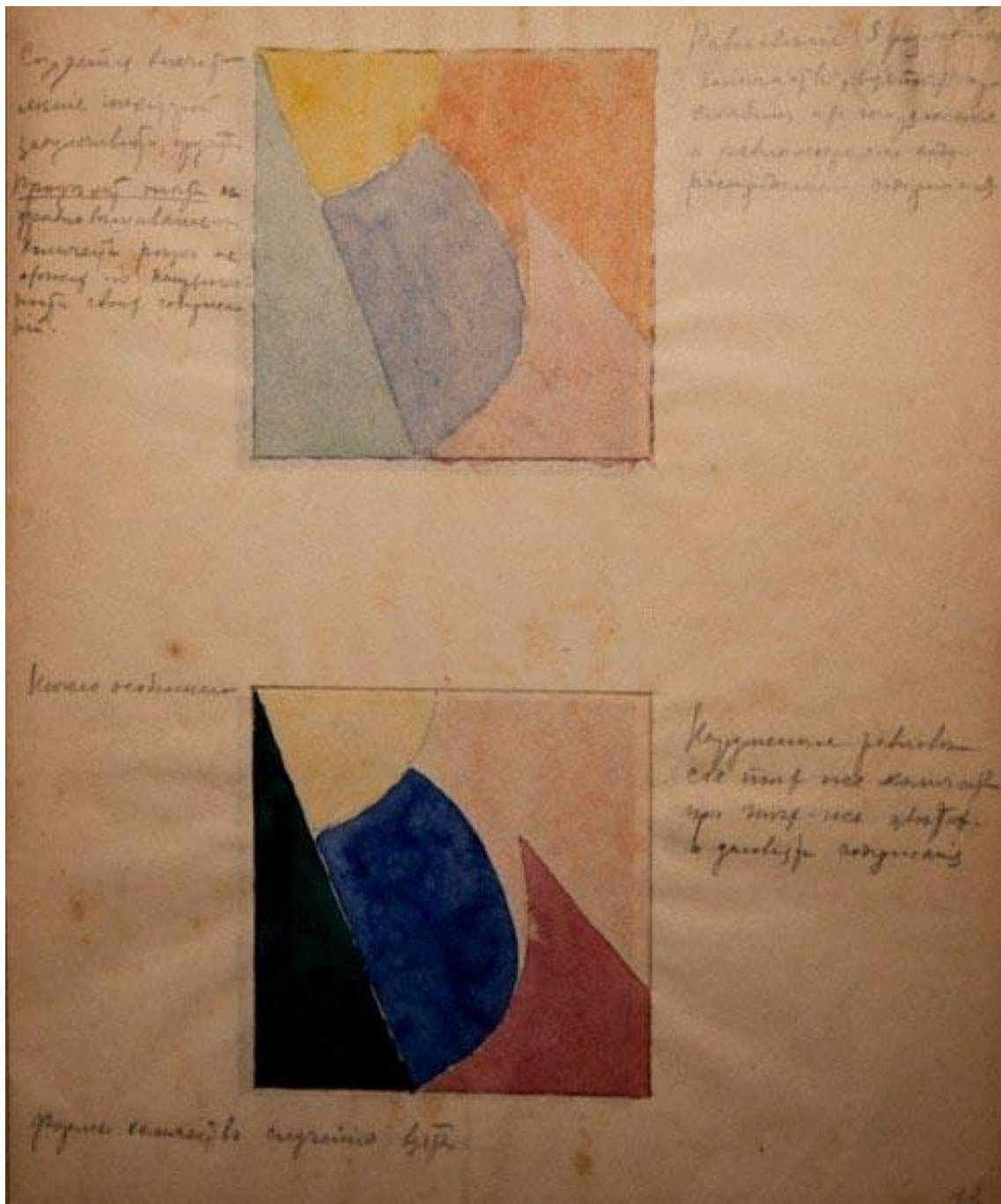




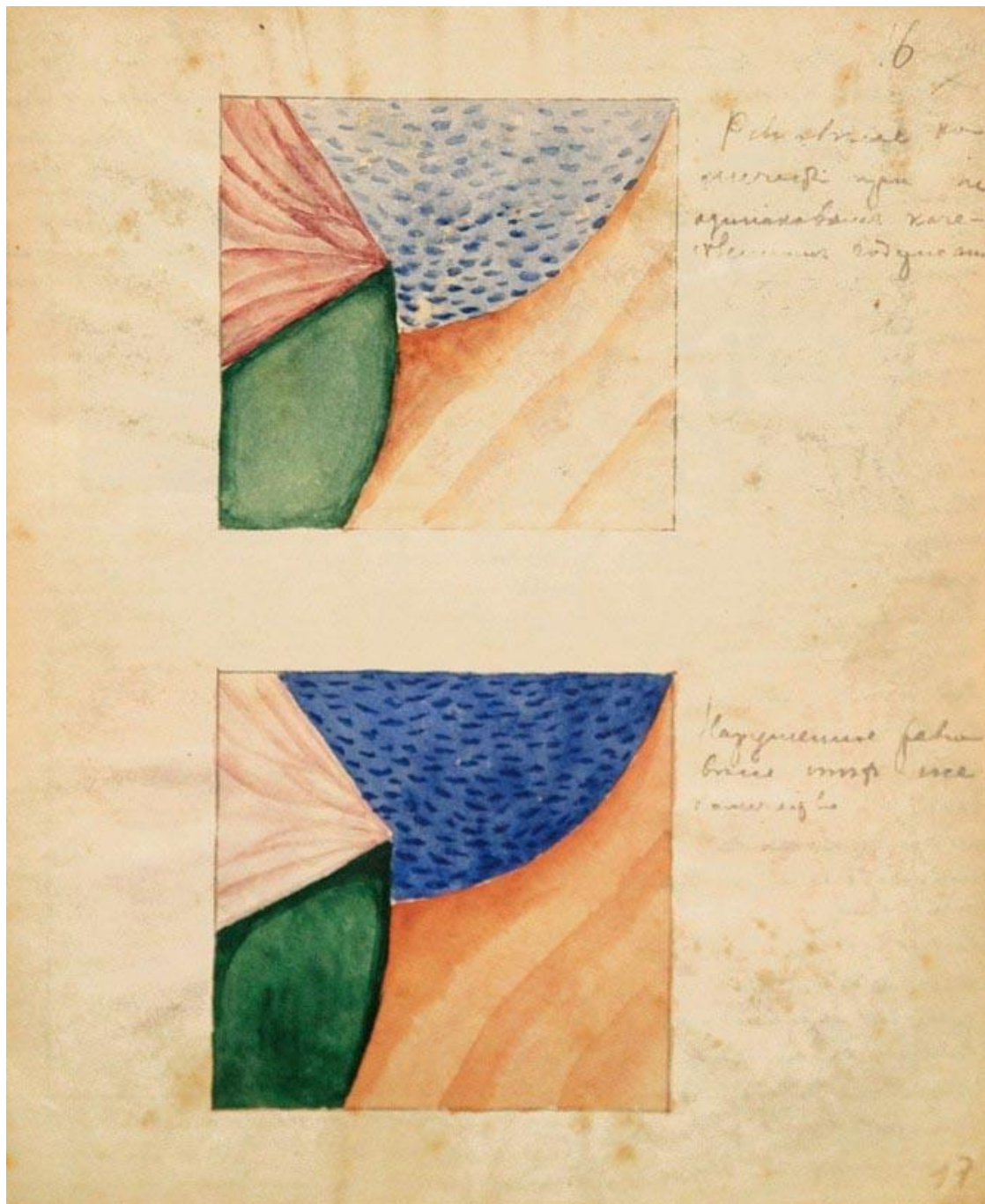
Іл. 3.4.12. О. Богомазов. Дослідження рівноваги двох форм в залежності від насиченості кольору та тону. 1920-ті рр.



Іл. 3.4.13. О. Богомазов. Дослідження рівноваги трьох форм в залежності від насиченості кольору та тону. 1920-ті рр.



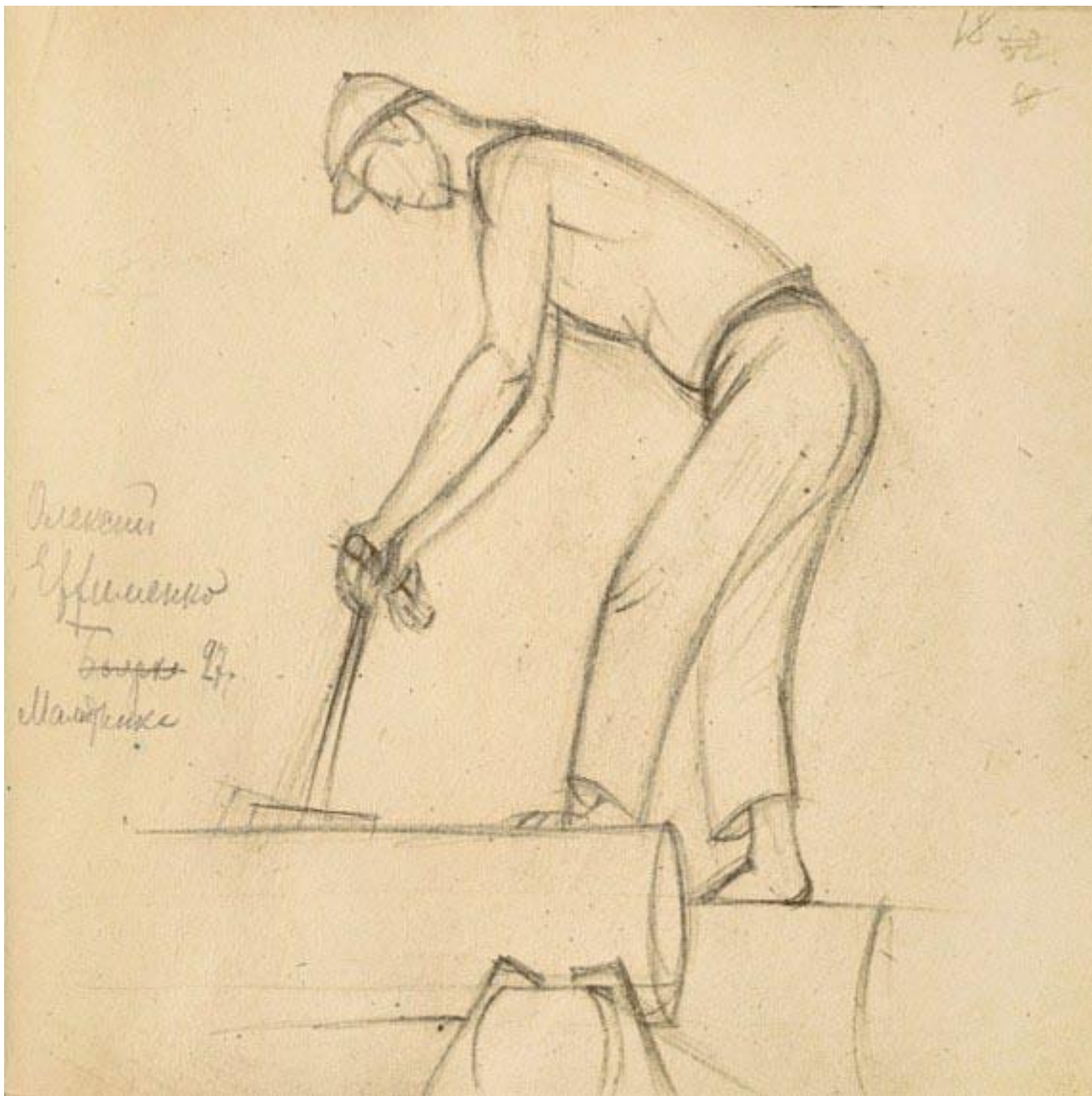
Іл. 3.4.14. О. Богомазов. Дослідження рівноваги п'яти форм в залежності від насиченості кольору та тону. 1920-ті рр.



Іл. 3.4.15. О. Богомазов. Дослідження рівноваги чотирьох форм в залежності від графічної фактури, насиченості кольору та тону. 1920-ті рр.

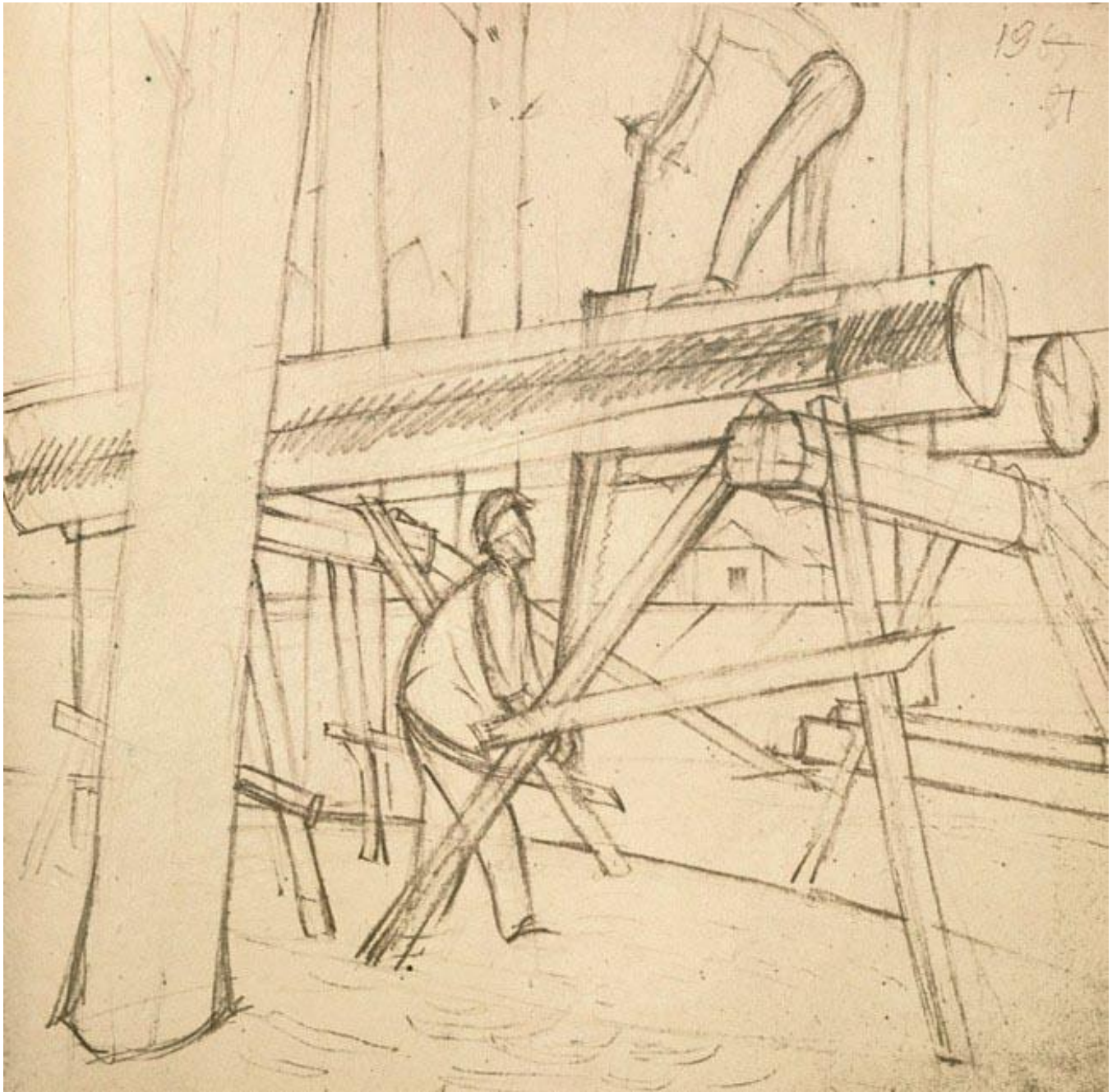


Іл. 3.4.16. О. Богомазов. Правка пил. 1927 р.



Іл. 3.4.17. О. Богомазов. Начерк пиляра Олексія Ухименка. 1927 р.





Іл. 3.4.18. О. Богомазов. Начерк композиції до картини «Пиллярі (Розпил колод)».  
1927 р.



Іл. 3.4.19. О. Богомазов. Начерк композиції до картини «Пиллярі (Розпил колод)».  
1927 р.



Іл. 3.4.20. О. Богомазов. Начерк композиції до картини «Правка пил». 1927 р.



Іл. 3.4.21. О. Богомазов. Начерк композиції до картини «Правка пил». 1927 р.



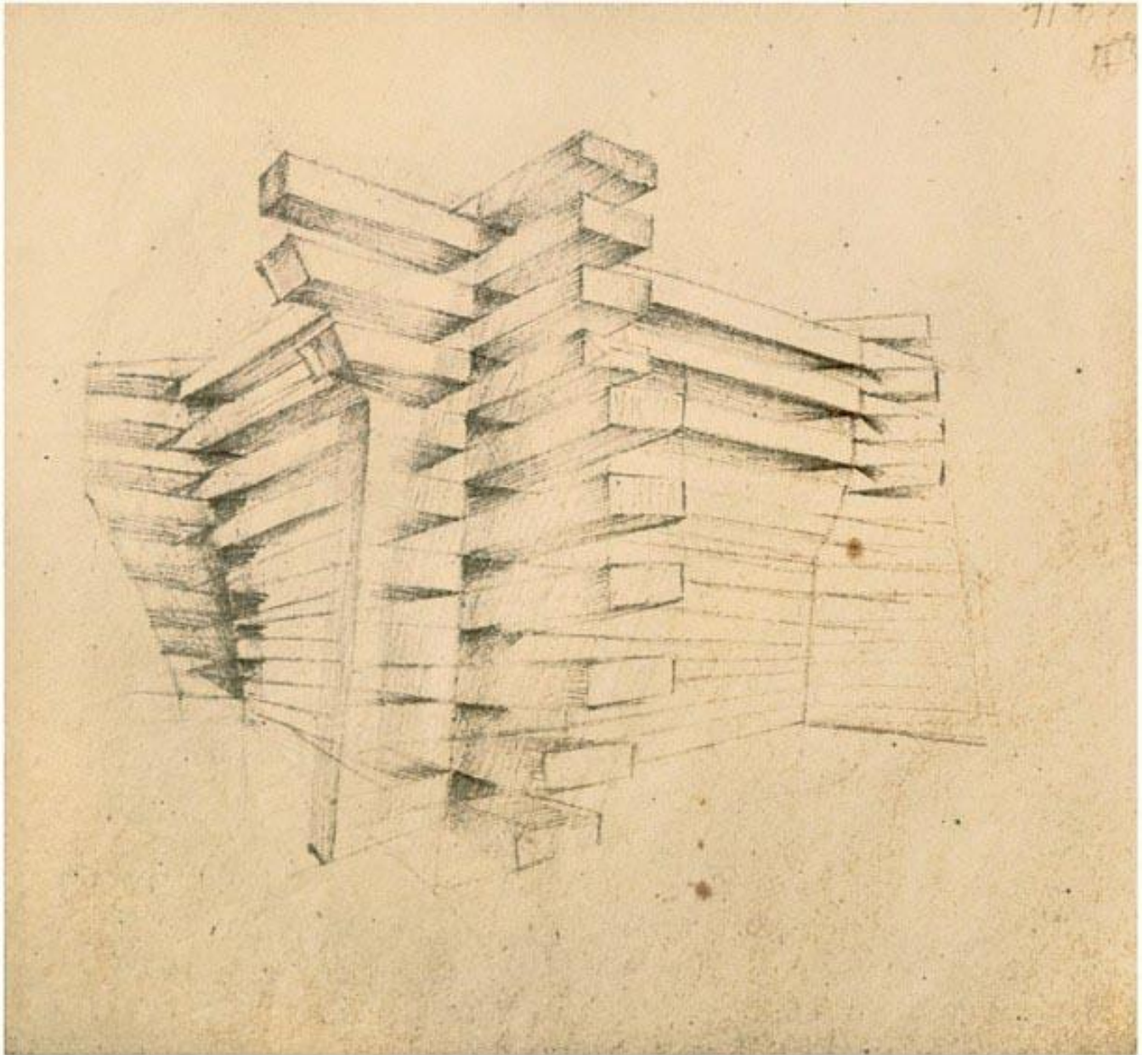
Іл. 3.4.22. О. Богомазов. Начерк композиції до картини «Правка пил». 1927 р.



Іл. 3.4.23. М. Бойчук. Плач Ярославни. 1909–1910 рр.

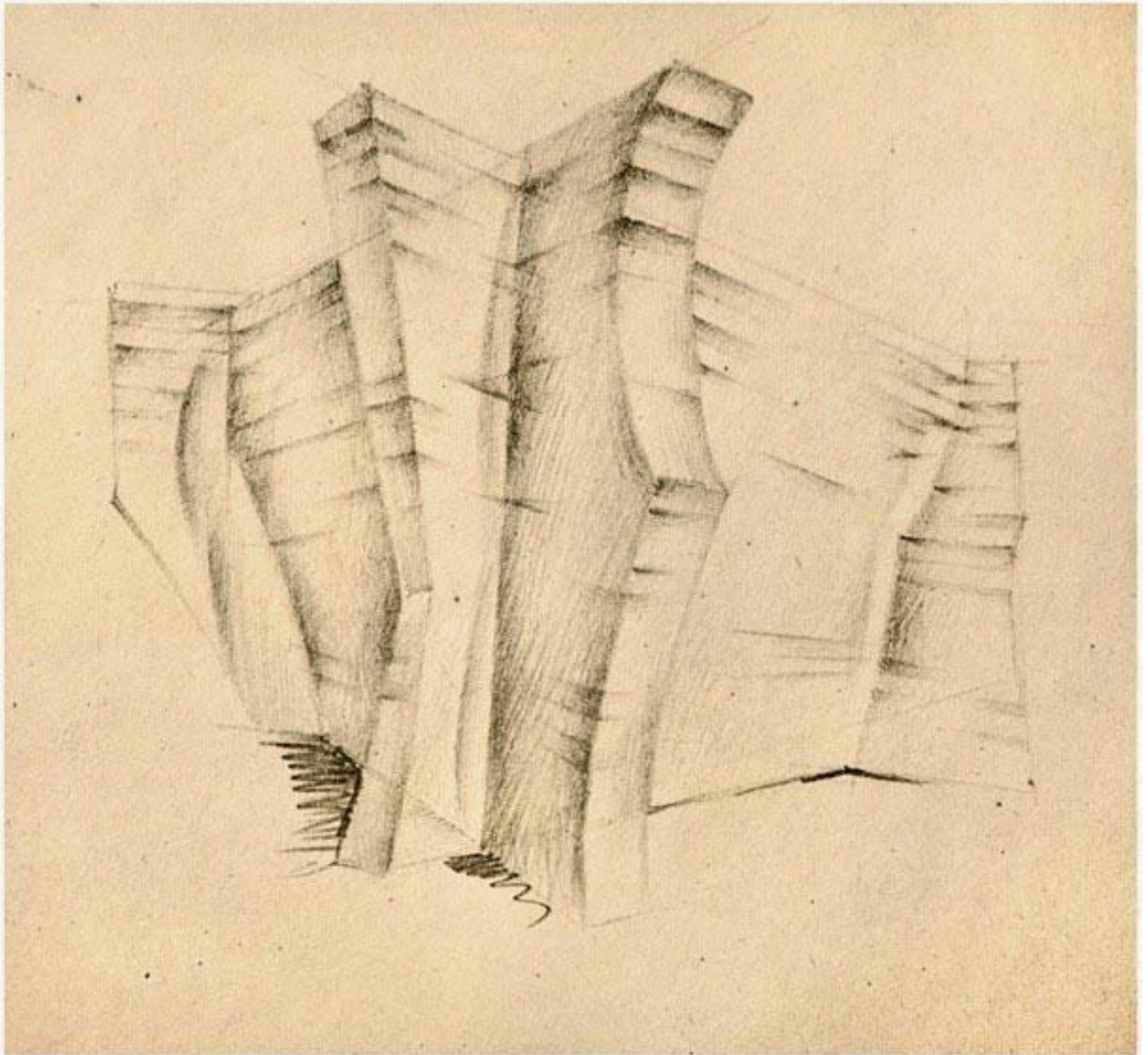


Іл. 3.4.24. О. Богомазов. Начерк композиції до картини «Правка пил». 1927 р.

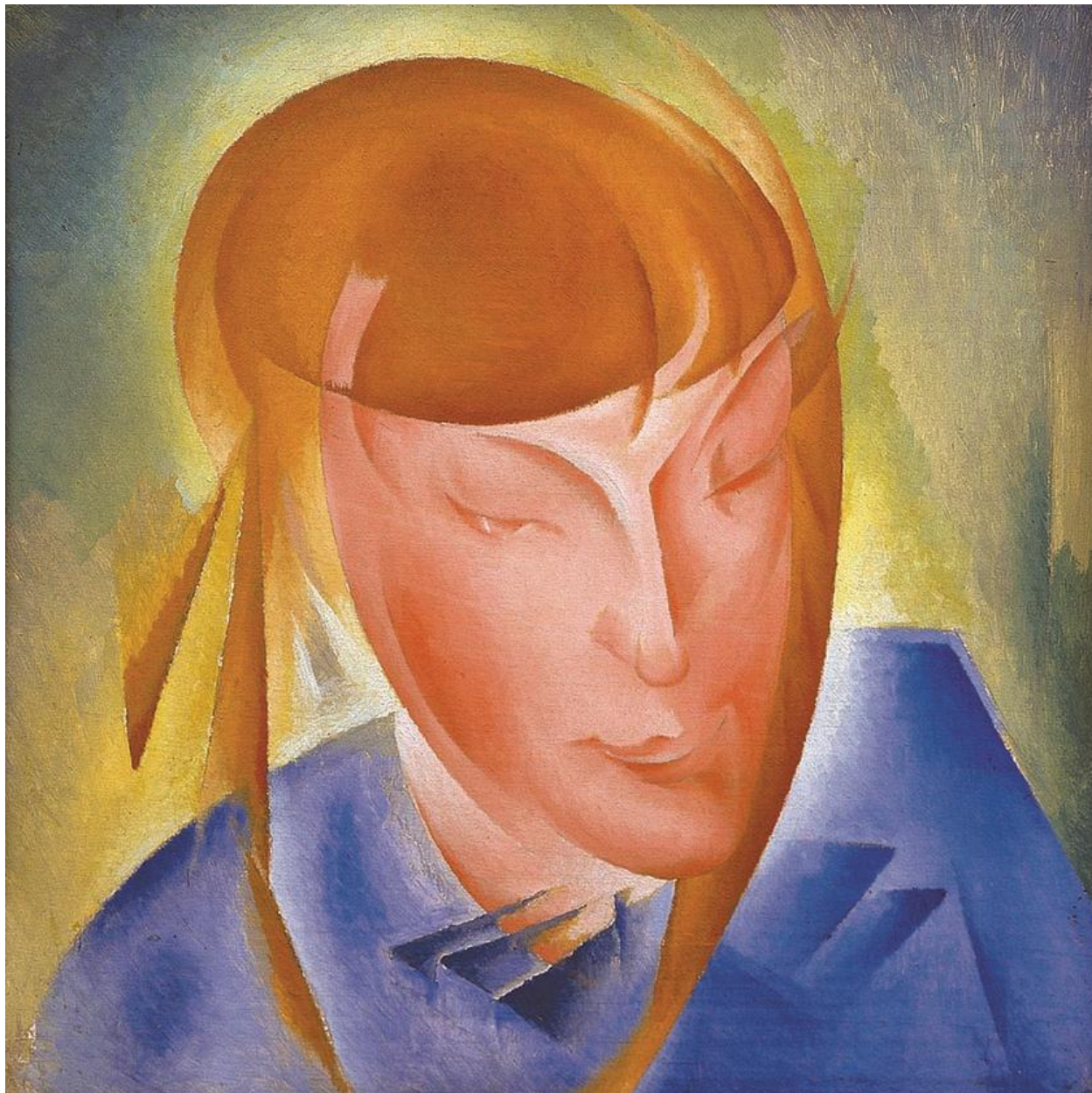


Іл. 3.4.25. О. Богомазов. Штабель. Начерк до картини «Правка пил». 1927 р.

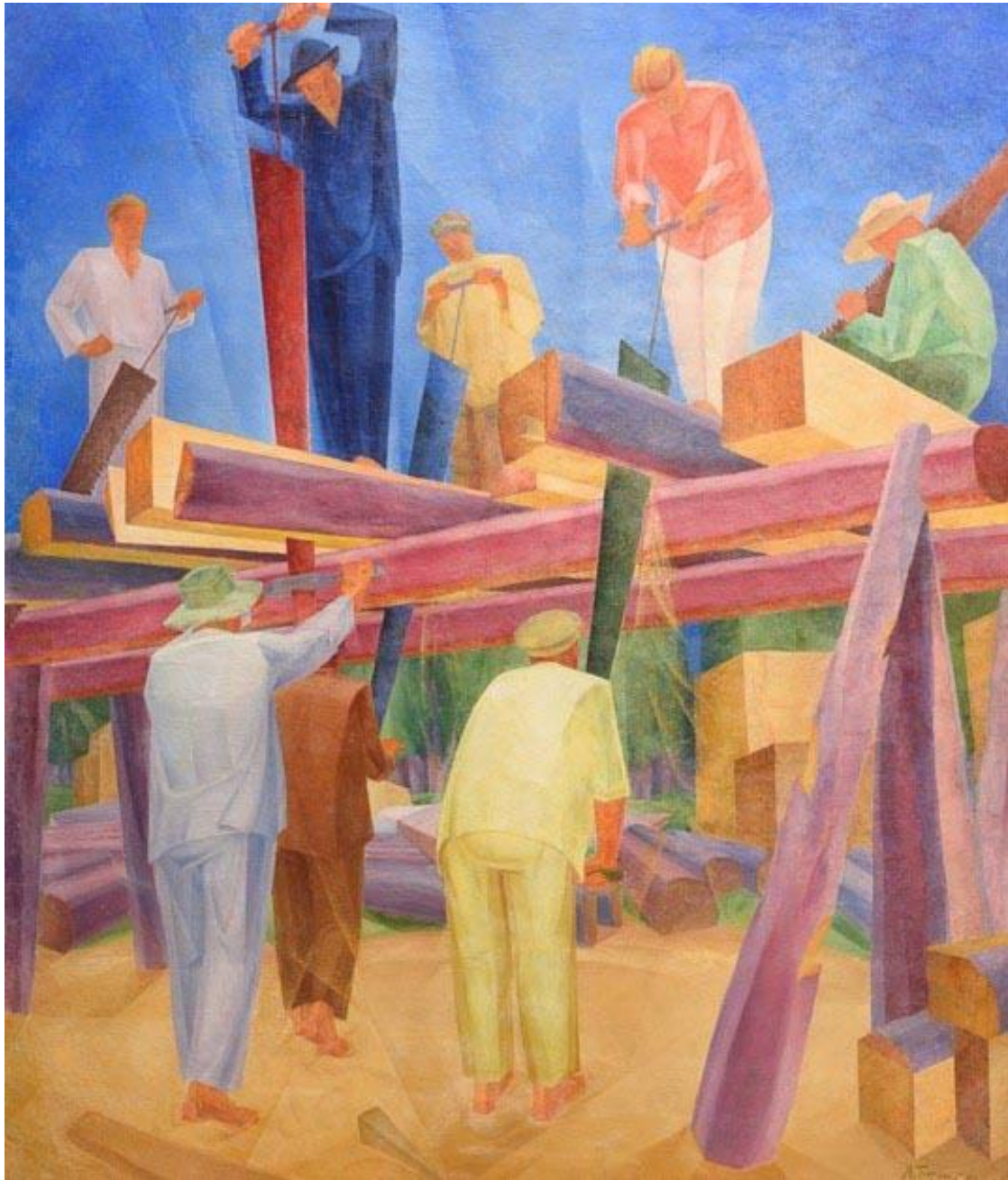




Іл. 3.4.26. О. Богомазов. Штабель. Начерк до картини «Правка пил». 1927 р.



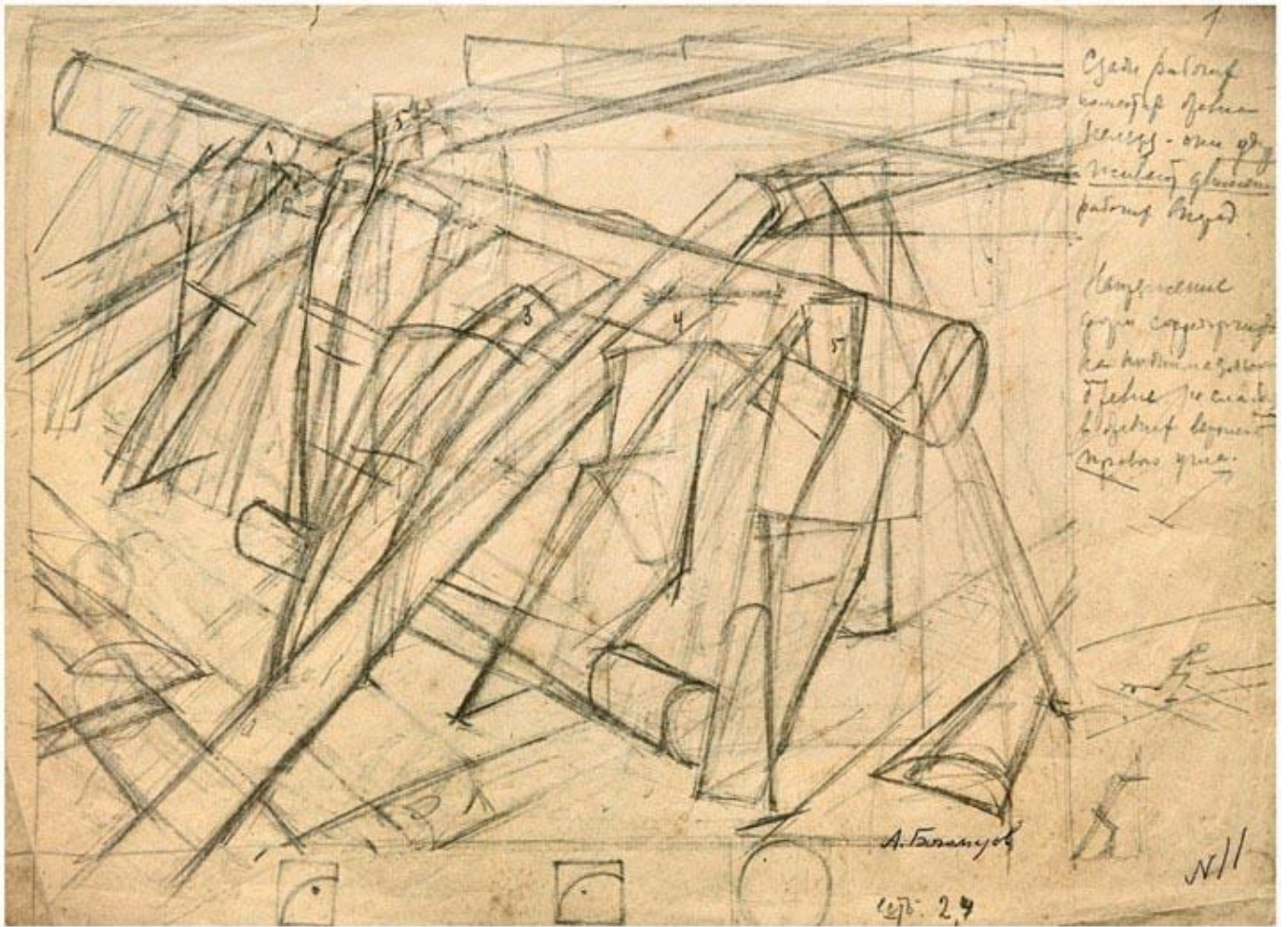
Іл. 3.4.27. О. Богомазов. Портрет доньки. 1928 р.



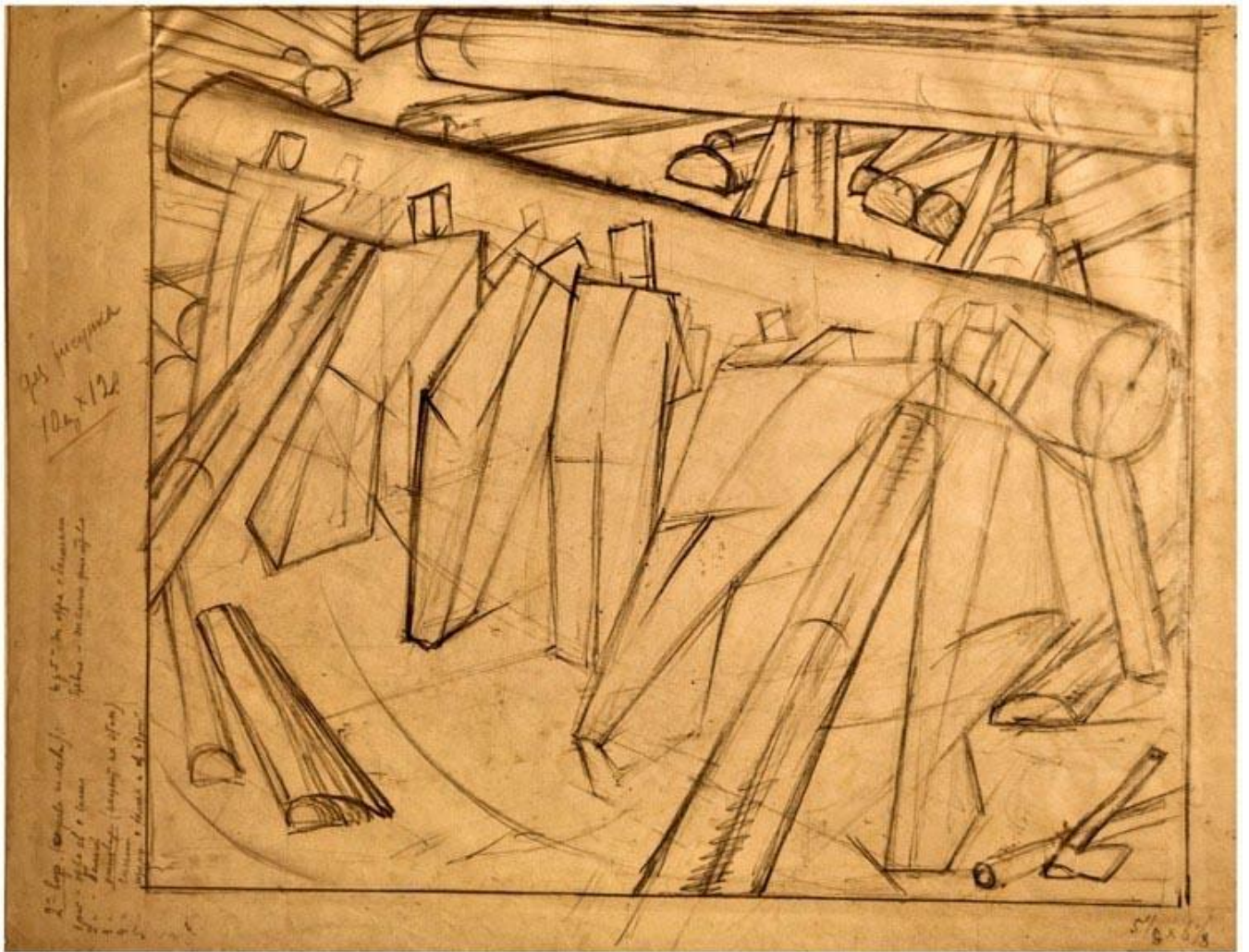
Іл. 3.4.28. О. Богомазов. Пилярі (Розпил колод). 1929 р.



Іл. 3.4.29. О. Богомазов. Колір та його вплив на сприйняття в залежності від форми. 1927–1928 рр.



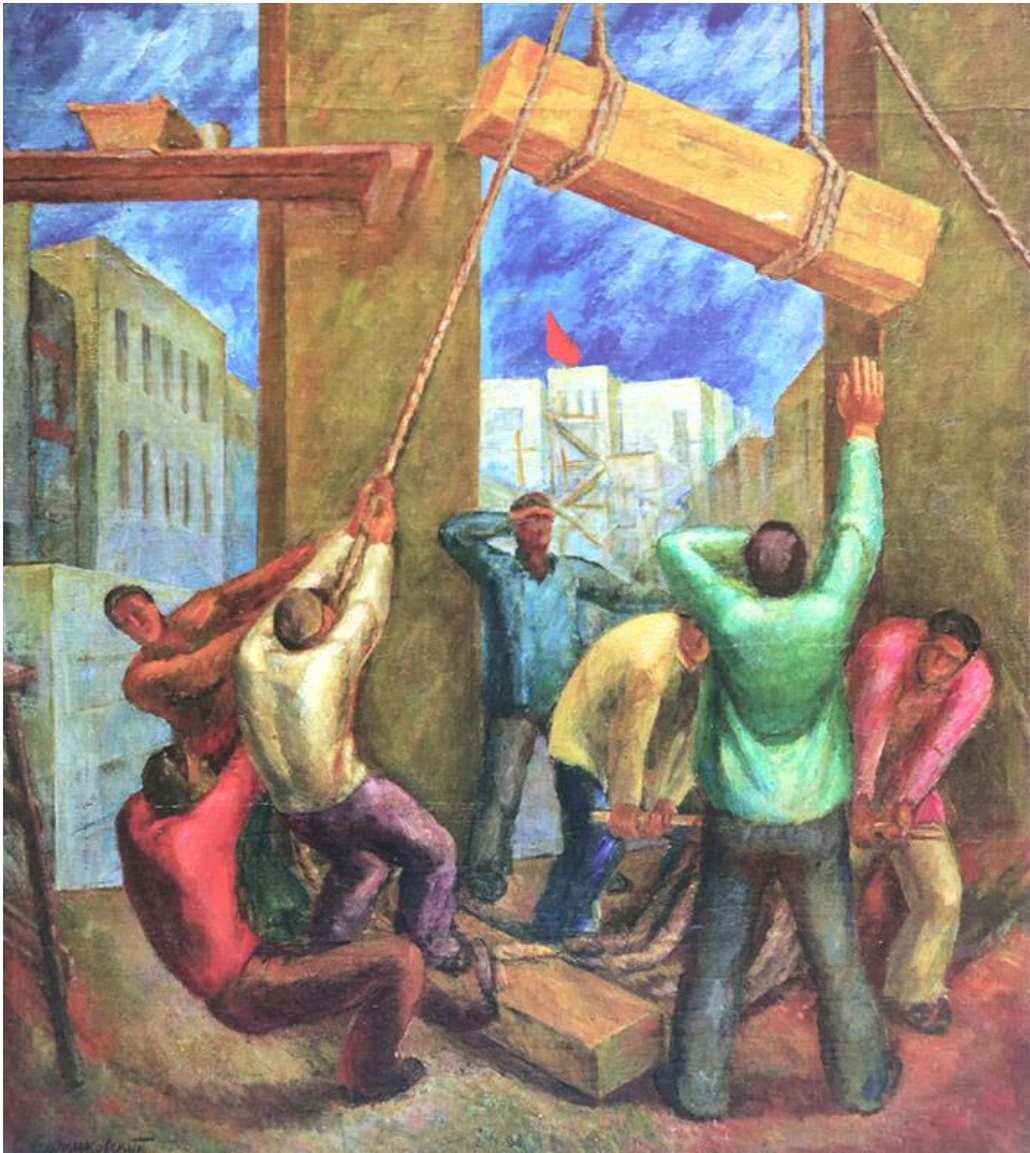
Іл. 3.4.30. О. Богомазов. Начерк композиції «Накат стовбура на козли». 1928–1930 рр.



Іл. 3.4.31. О. Богомазов. Начерк композиції «Накат стовбура на козли». 1928–1930 рр.

Март II к Марту		Март I к Марту	
	27 30 1 1 2 4 7 8 8 9 "		25 30
✓ Захаров	nt nt nt nt nt nt nt nt	11 Богданов	
✓ Киселев	nt nt	12 Сидоров	
✓ Мухоморов	nt	13 Шестер	
✓ Руднев		14 Зюбин	
✓ Сушков		15 Толубеев	
✓ Смирнов		Шенин	nt
✓ Сабуров	nt nt	16 Мисофин	nt
✓ Канушев	nt nt	17 Моткин	nt
✓ Редь	nt nt nt nt nt nt	18 Турбин	
✓ Павлов	nt	19 Кузьмин	nt
✓ Заминин	nt	20 Козловский	
✓ Морозов	nt	21 Вилкин	
✓ Толубеев	nt nt nt nt nt nt	22 Руднев	nt nt
✓ Мишин	nt nt	23 Лилкин	nt
✓ Сидоров	nt nt	Козлов	
Курбан	nt	Петров	
Турбин	nt	Толубеев	

Лл. 3.4.32. Список студентов О. Богомазова. Автограф. ЦДАМЛМУ. Ф. 360. Оп. 1. Од. зб. № 169. Арк. 40.



Іл. 3.4.33. С. Єржиківський. Будують. 1930 р.





Іл. 3.4.34. П. Кодъев. У колгоспному степу. 1930 р.

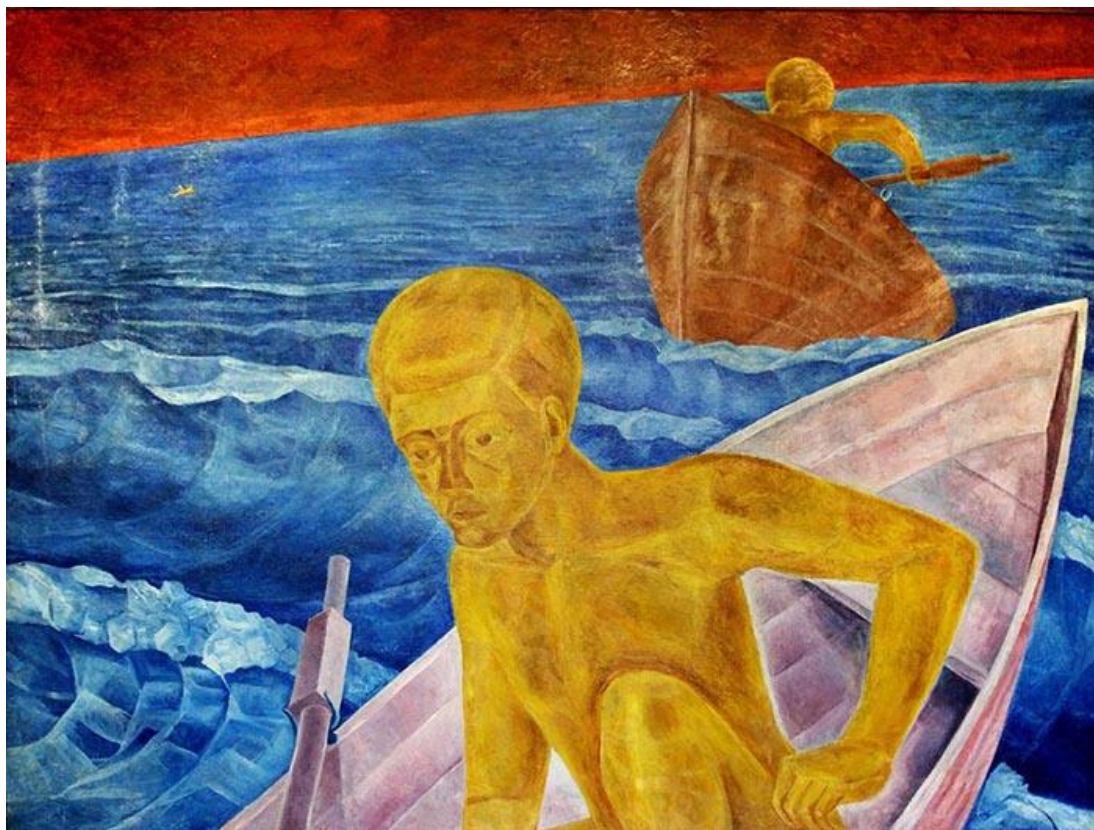


Іл. 3.4.35. Б. Крюков. Будівники п'ятирічки. Кін. 1920-х — поч. 1930-х рр.

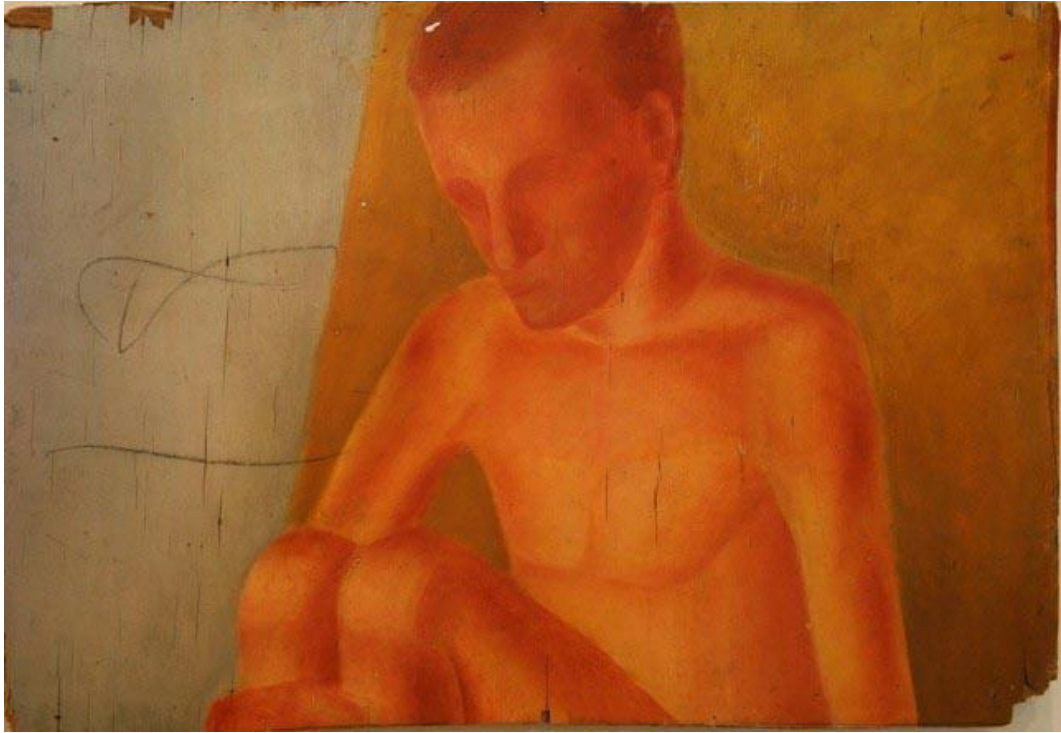


Іл. 3.4.36. М. Юнак. Прокладка колій. 1929 р.

Ілюстрації до підрозділу 3.5.



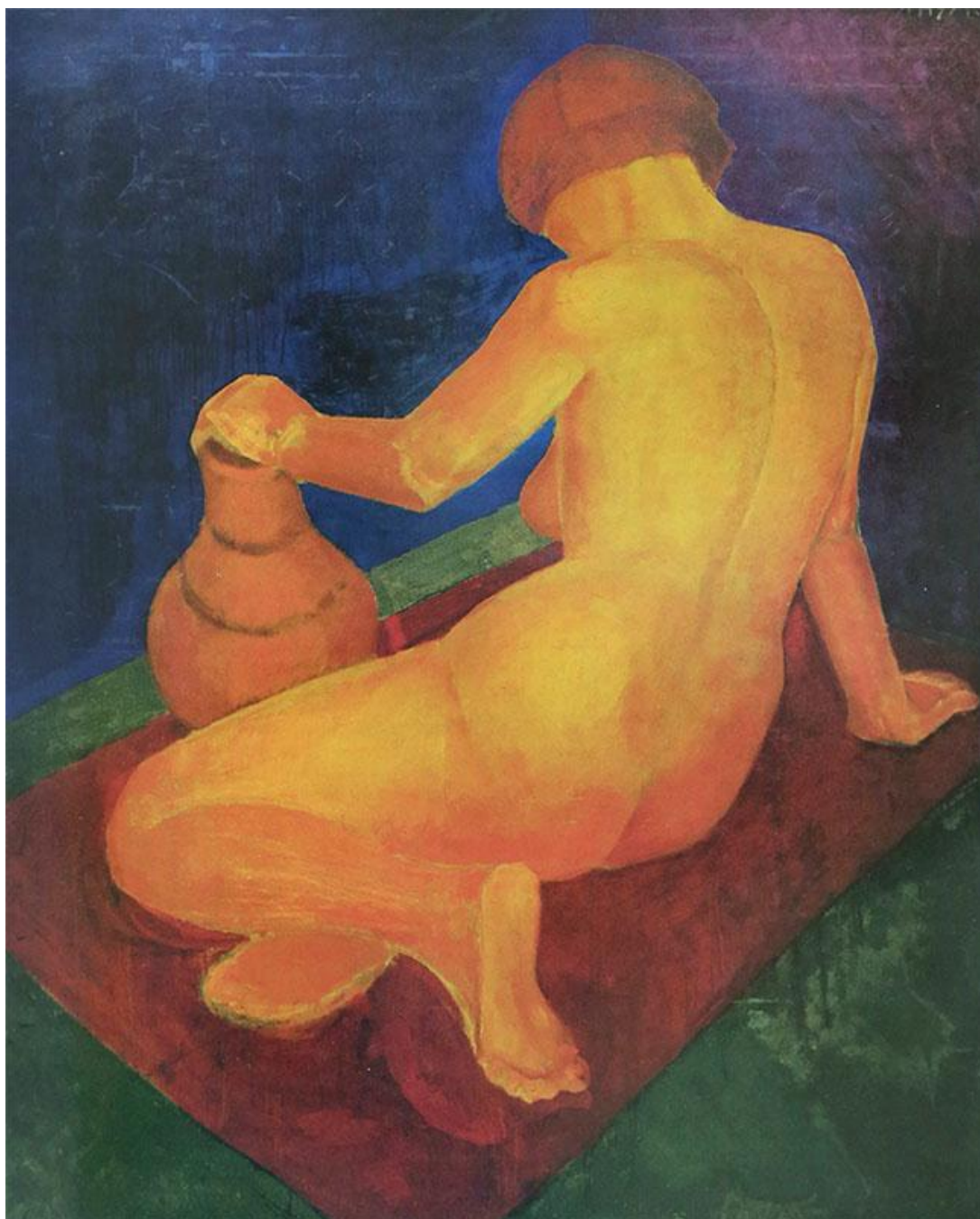
Іл. 3.5.1. П. Голуб'ятников. Гроза. 1925 р.



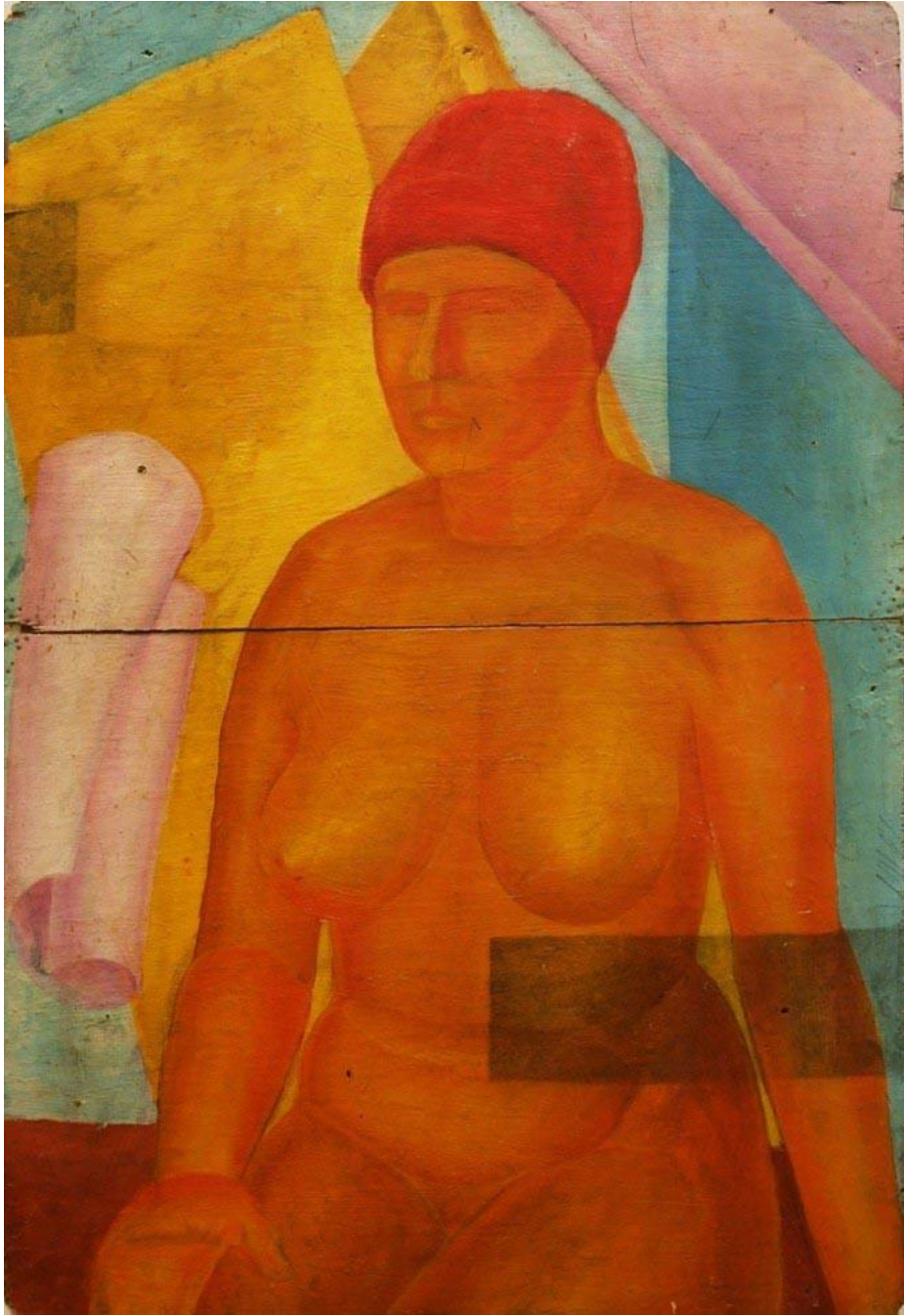
Іл. 3.5.2. Невідомий автор. Портрет хлопчика. 1920-ті рр.



Іл. 3.5.3. Невідомий автор. Оголена. 1920-ті рр.



Іл. 3.5.4. М. Янчук. Натурниця. 1920-ті рр.

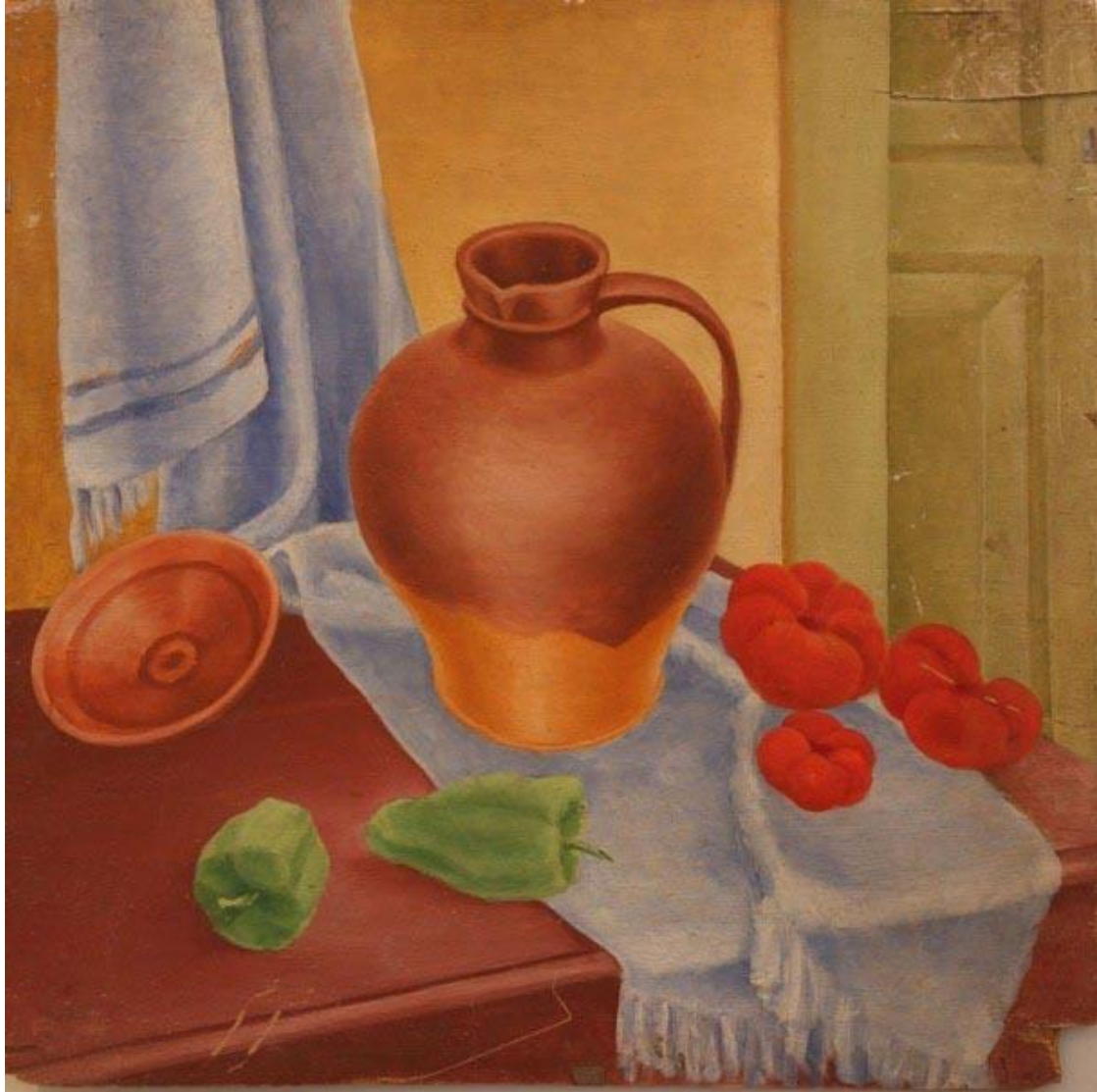


Іл. 3.5.5. Невідомий художник. Оголена. 1920-ті рр.





Іл. 3.5.6. Доломакін (?). Натюрморт на два кольори. 1929–1930 рр.



Іл. 3.5.7. Невідомий автор. Натюрморт з глеком помідорами та перцями. 1929–1930 рр.



Іл. 3.5.8. П. Голуб'ятников. Голова жінки. 1926 р.



Іл. 3.5.9. П. Голуб'ятников. Киянка. 1925–1926 рр.



Іл. 3.5.10. П. Голуб'ятников. Літак над селом. 1927 р.



Іл. 3.5.11. П. Голуб'ятников. Трактори. 1928 р.

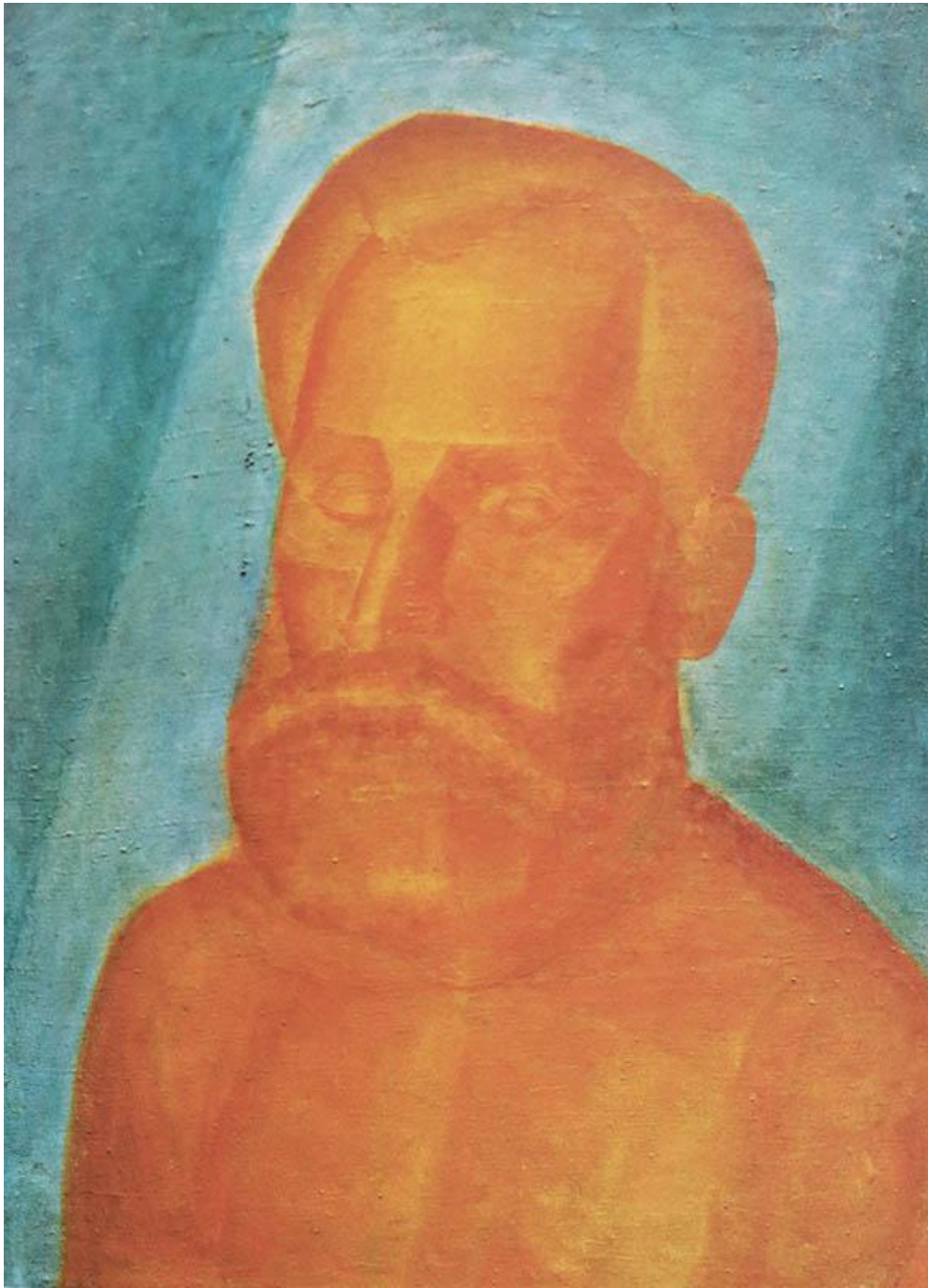


Іл. 3.5.12. П. Голуб'ятников. Дахи. 1926 р.

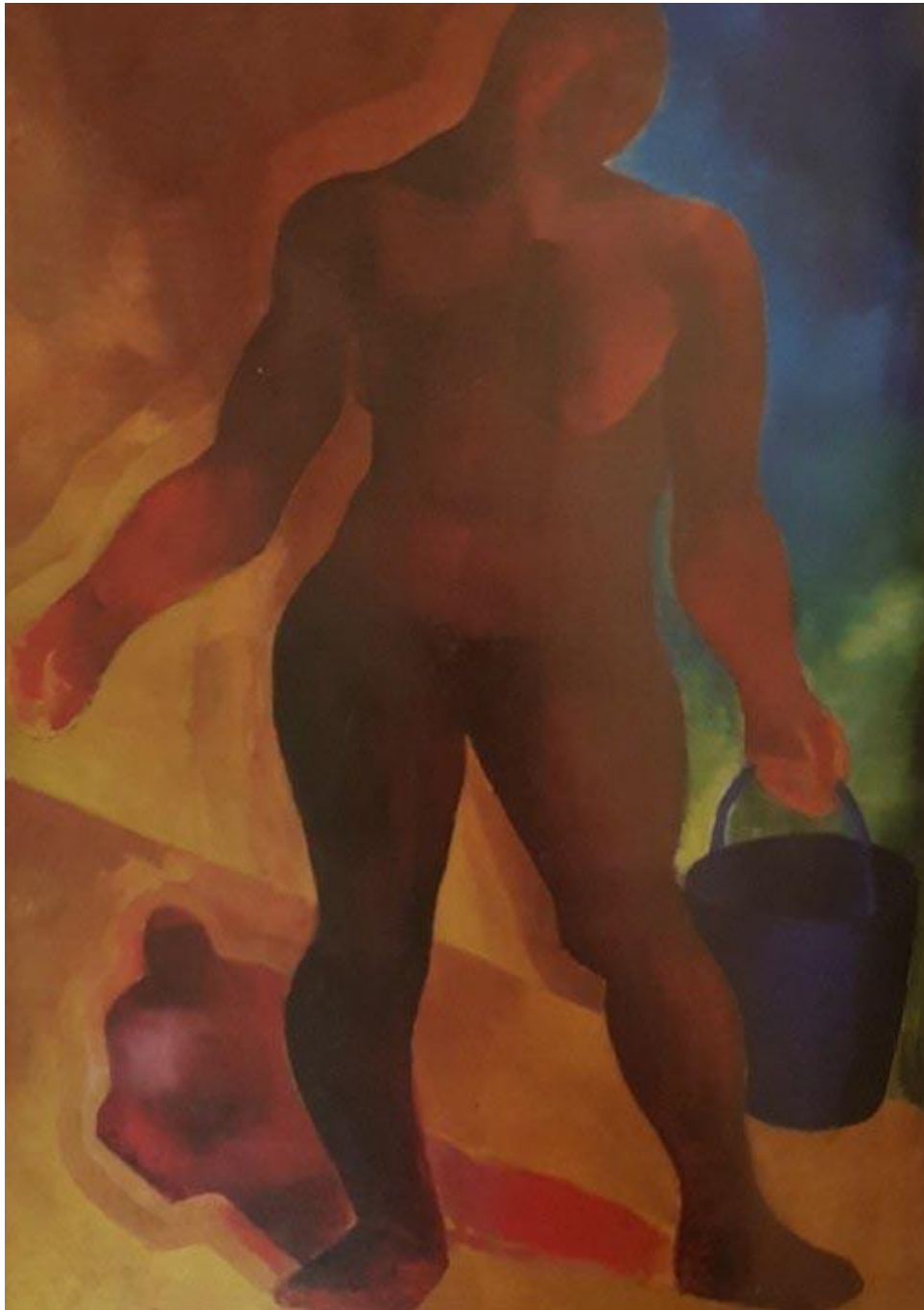


Іл. 3.5.13. К. Єлева. Голова чоловіка. Кін. 1920-х рр.

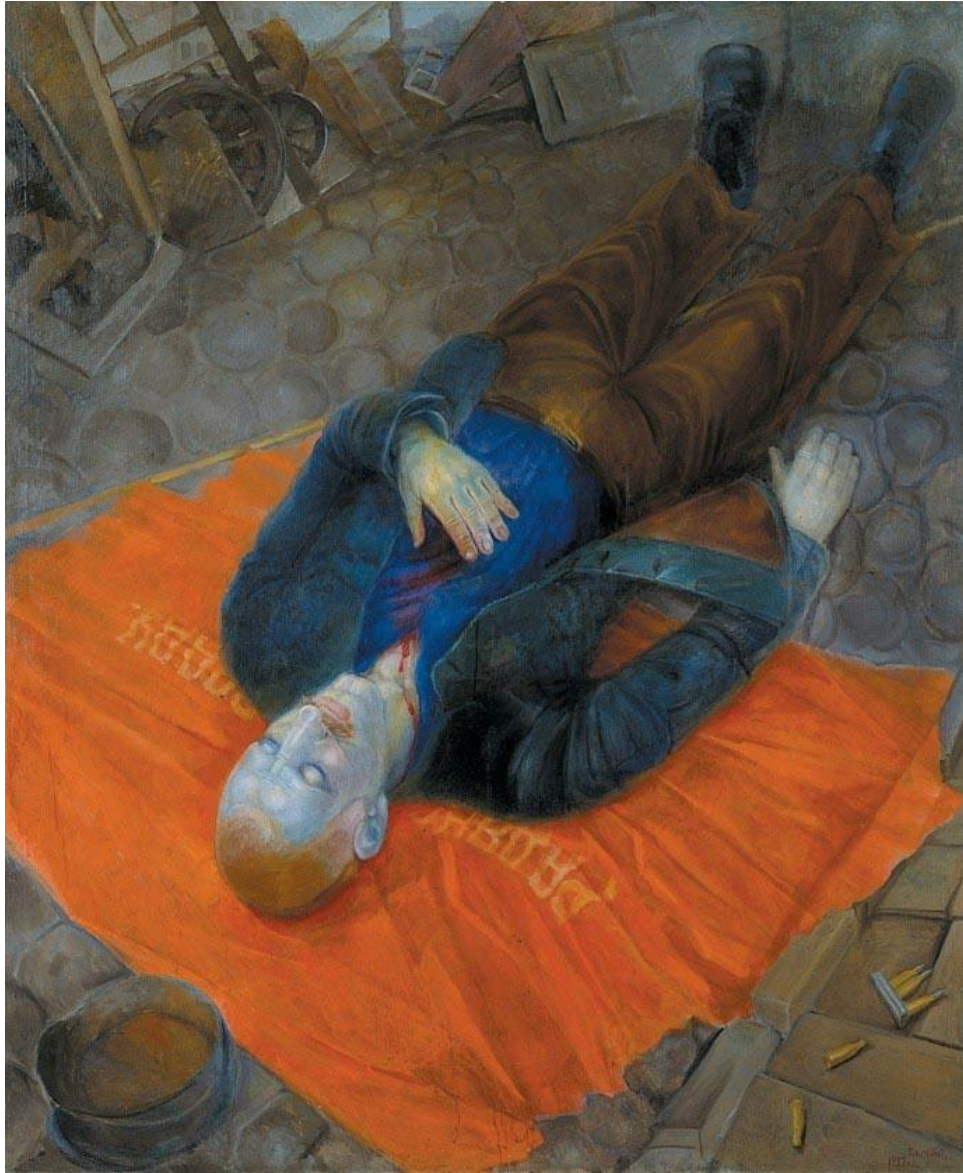




Іл. 3.5.14. Г. М'якенький. Чоловічий портрет. 1920-ті рр.



Іл. 3.5.15. П. Панченко. Жінка з відром. 1929 р.

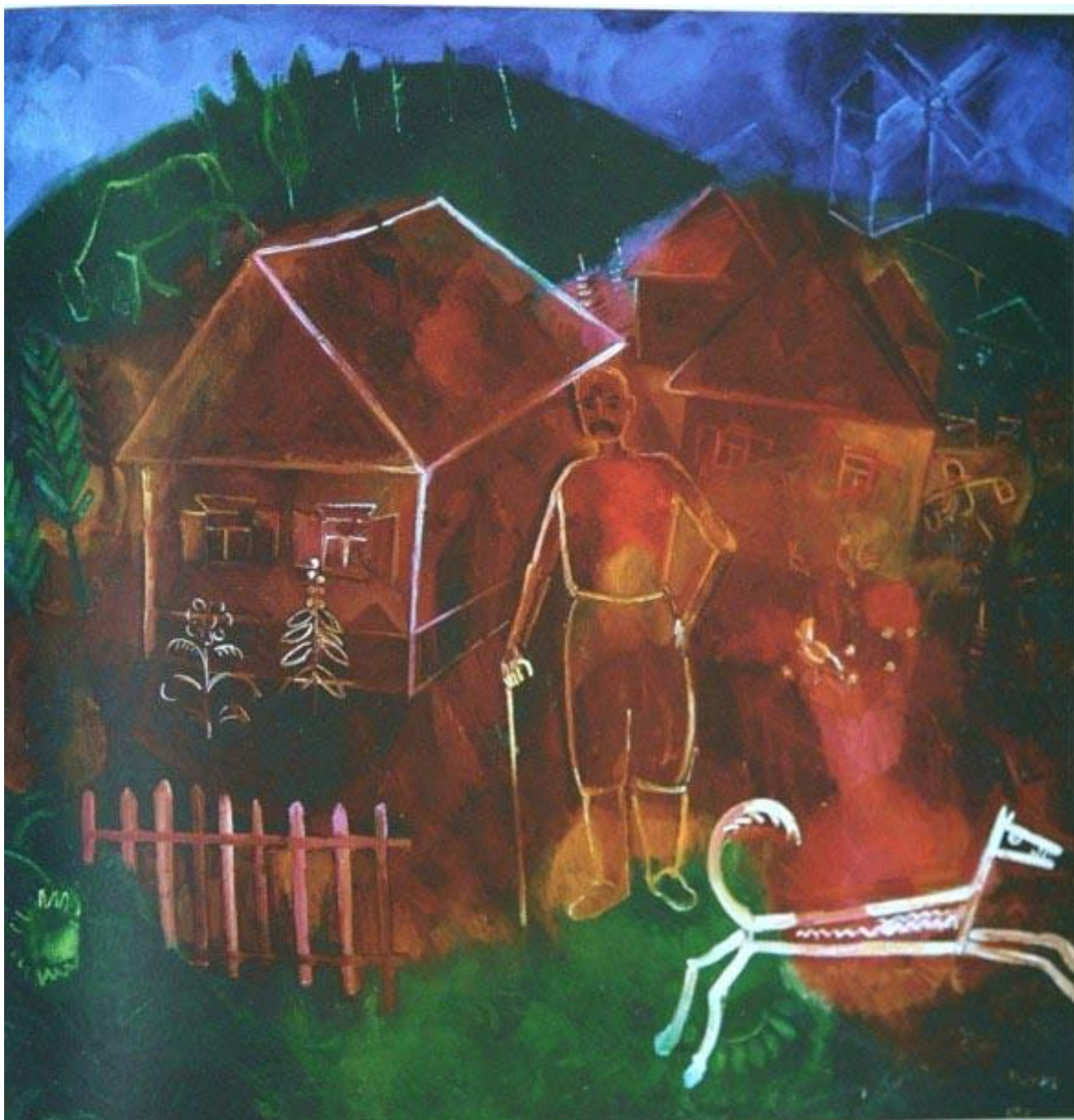


Іл. 3.5.16. В. Пальмов. За радянську владу. 1927 р.

Ілюстрації до підрозділу 3.6



Іл. 3.6.1. В. Пальмов. Об'їджають коня. 1927 р.



Ил. 3.6.2. В. Пальмов. Село. Середняк. 1928 р.



Іл. 3.6.3. В. Пальмов. Коваль. 1926 р.



Іл. 3.6.4. В. Пальмов. Село. Ніч. 1928 р.

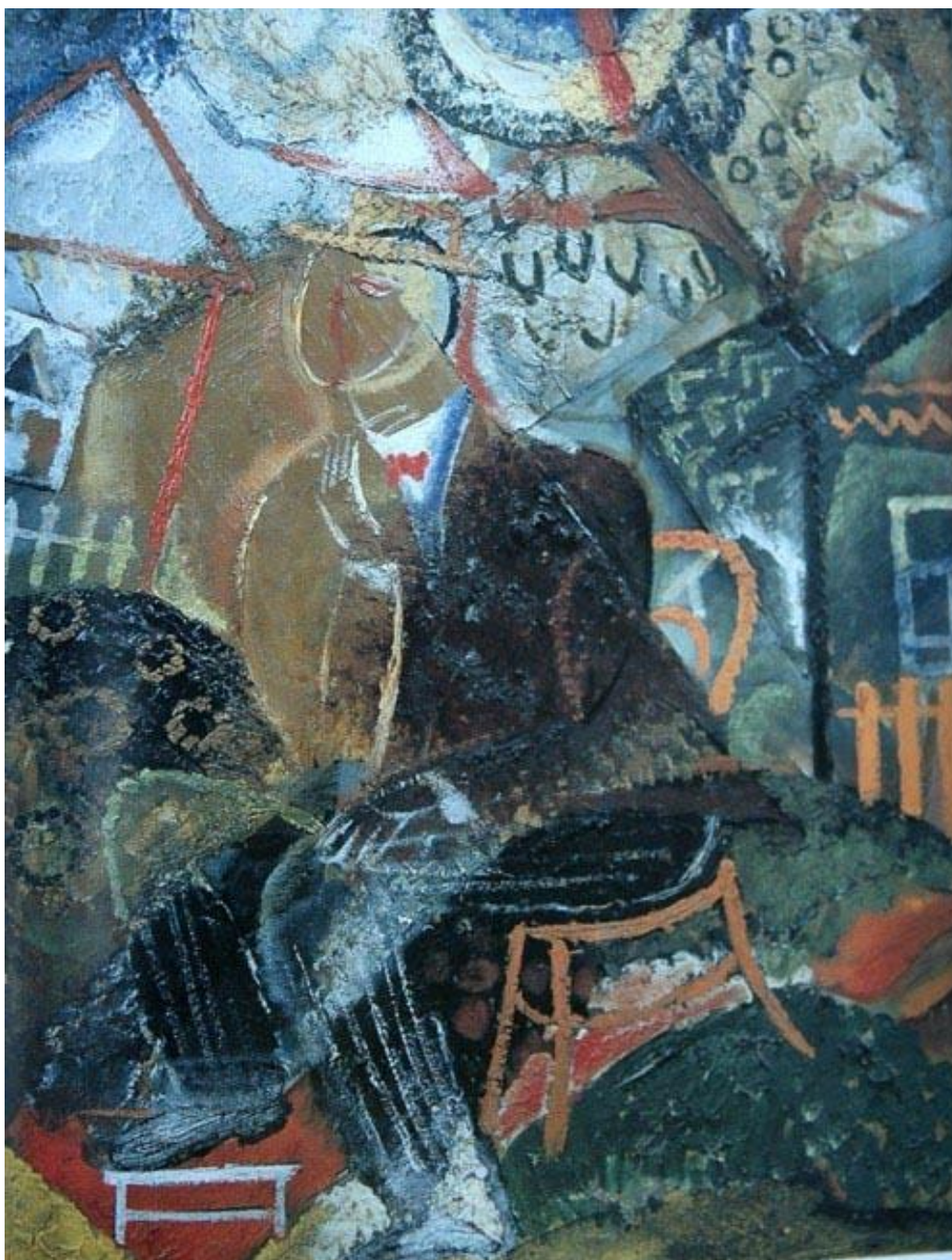


Іл. 3.6.5. В. Пальмов. Рибалка. 1928 р.





Іл. 3.6.6. В. Пальмов. Побачення. 1926 р.



Ил. 3.6.7. В. Пальмов. Дачник. 1920 р.



Іл. 3.6.8. В. Пальмов. Перше травня. 1929 р.



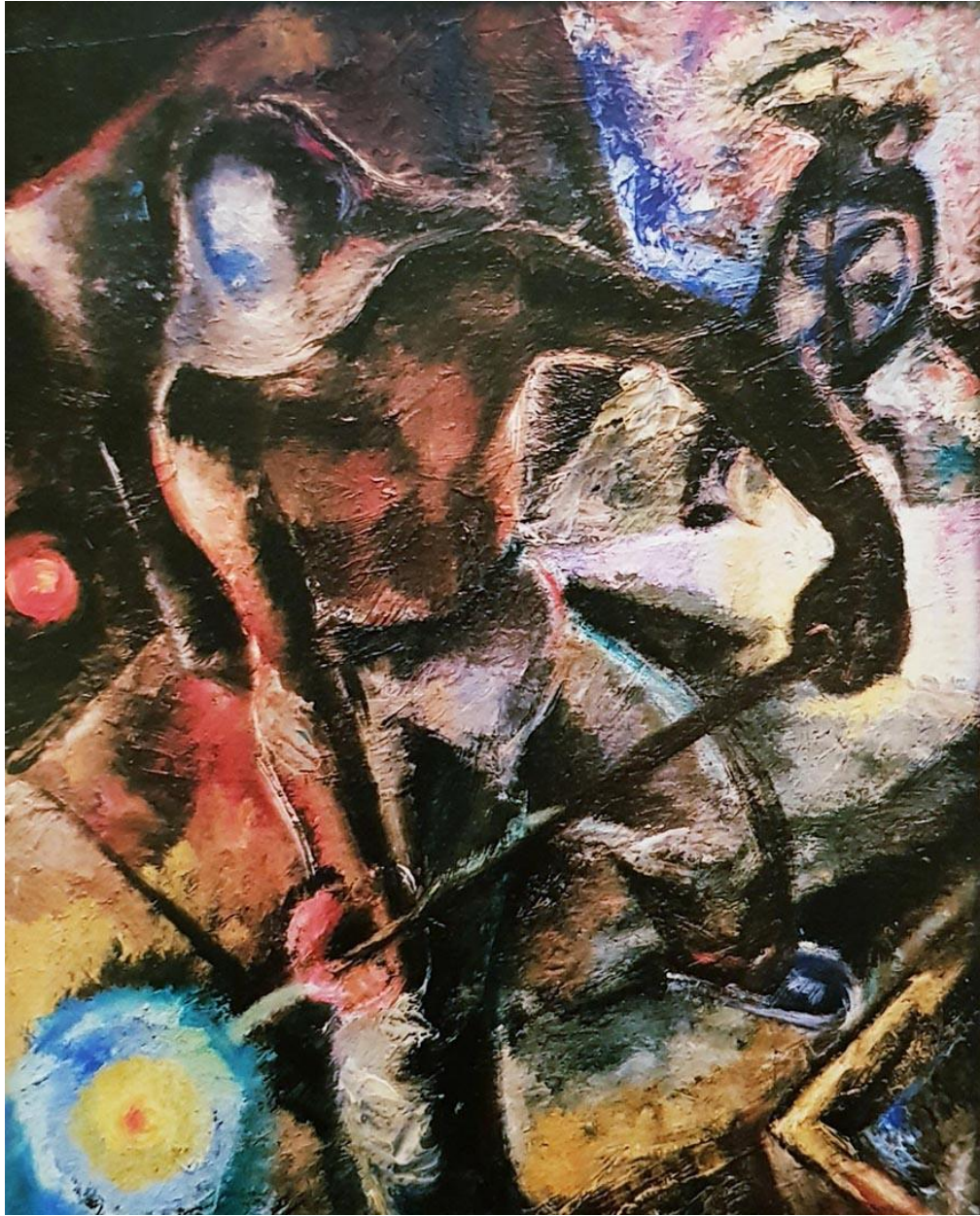
Іл. 3.6.9. В. Пальмов. Повстання. 1929 р.



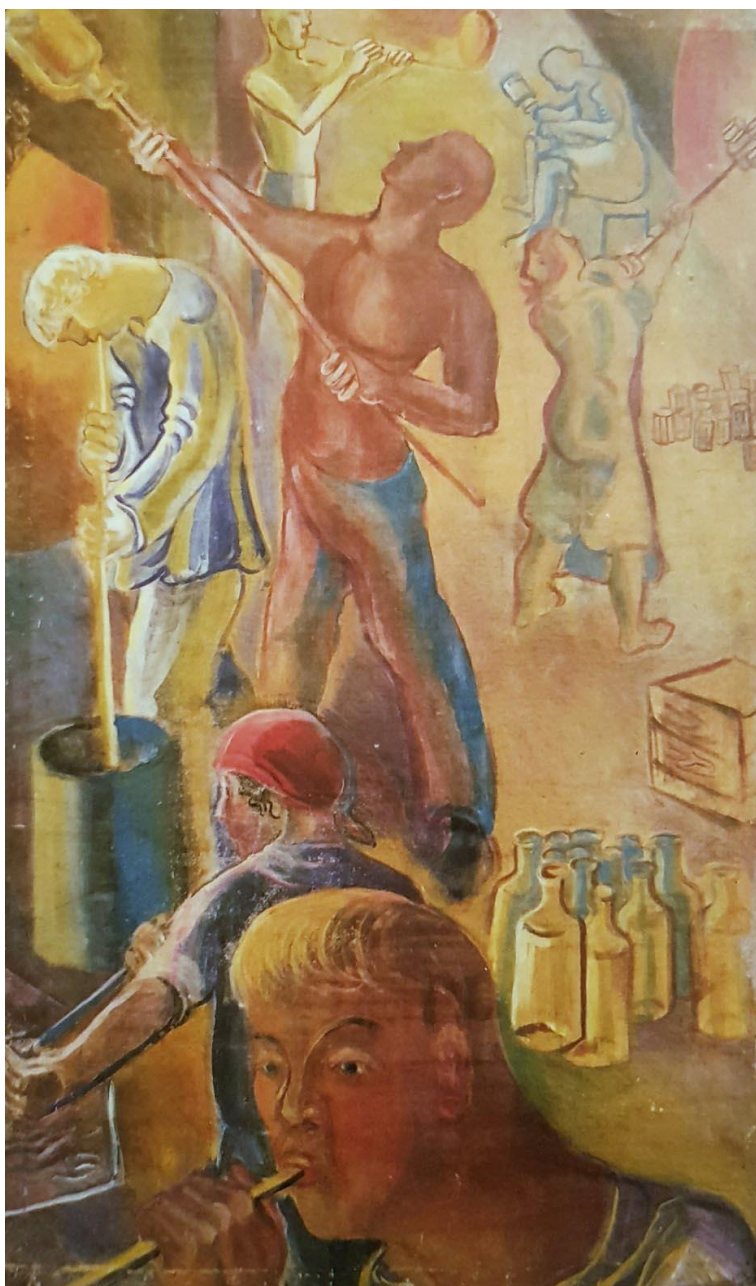
Іл. 3.6.10. В. Пальмов. Зміна. 1927 р.



Іл. 3.6.11. Л. Гриценко. Епізод із громадянської війни. 1931 р.



Іл. 3.6.12. Є. Горбач. На склозаводі. 1925–1930 рр.



Іл. 3.6.13. Б. Сандомирська. На склозаводі. (Склодуви).





Іл. 3.6.14. В. Овчинніков. Шахтарі. 1930 р.

## ДОДАТОК Б

### СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

#### Статті у наукових фахових виданнях України

1. Сидоренко А. В. Монументальні розписи «бойчукістів» у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. праць / ХДАДМ. Харків, 2009. Вип. 13. С. 148–160.

2. Сидоренко А. В. Творчі та педагогічні методики художників-викладачів КХІ 1920-х — початку 1930-х років П. Голуб'ятникова, М. Бойчука та Ф. Кричевського (На прикладі творів з мистецької збірки НАОМА) // Українська академія мистецтва : дослід. та наук.-метод. праці / НАОМА. Київ, 2013. Вип. 21. С. 12–25.

3. Сидоренко А. В. Аналіз літературних джерел, присвячених творчій і педагогічній діяльності Михайла Бойчука // Актуальні проблеми мистецької спадщини і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії : зб. наук. пр. / ІПСМ НАМУ. Київ, 2012. Вип. 4 (14–15). С. 131–136.

4. Сидоренко А. В. Повернення із забуття : Життєвий шлях мистецтвознавця Костянтина Сліпко-Москальціва (1901–1938) // Актуальні проблеми мистецької спадщини і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії : зб. наук. пр. / ІПСМ НАМУ. Київ, 2013. Вип. 5 (16). С. 258–263.

5. Сидоренко А. «Праця Пильщиків» Олександра Богомазова // Сучасне мистецтво : зб. наук. праць / ІПСМ НАМУ. Київ, 2017. Вип. 13. С. 179–193.

#### Стаття в іноземному науковому виданні

6. Сидоренко А. Українська академія мистецтв у трансформації художніх об'єднань (кінець 1910-х — 1930-ті роки) // Najnowsza słowiańska literatura i kultura popularna / Uniwersytet Zielonogórski. Zielona Góra, 2019. S. 221–235. (SKER)

## Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Сидоренко А. Твори художників-бойчуків в музейній збірці НАОМА // Художні практики початку ХХІ століття : новації, тенденції, перспективи : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 24 листопада 2017 р.) / КДІДПМД ім. М. Бойчука. К., 2017. С. 400–403.

8. Сидоренко А. Григорій Синиця: від бойчукізму до шістдесятництва // Мистецтво шістдесятників. Традиції і новаторство : зб. тез доповідей всеукраїнської наук.-практ. конф. (Київ, 30 листопада 2017 р.) / Музей шістдесятництва. К., 2017. С. 35.

9. Сидоренко А. Київський період творчості Віктора Пальмова // Мистецтво України першої половини ХХ ст. у світовому контексті : зб. тез доповідей міжнародної наук. конф. (Київ, 11 квітня 2018 р.) / НАОМА. К., 2018. С. 73–74.

10. Сидоренко А. Актуальні проблеми українського дизайну та їх зв'язок із культурно-історичним контекстом ХХ-го — поч. ХХІ ст. // Актуальні проблеми сучасного дизайну : зб. матеріалів Міжнародної наук.-практ. конф. у 2 т. (Київ, 20 квітня 2018 р.) / КНУТД. К., 2018. Т. 1. С. 112–115.

11. Сидоренко А. Художнє об'єднання АРМУ, виробниче мистецтво та проблематика синтезу мистецтв // Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах : зб. тез доповідей міжнародної наук. конф. (Київ, 23 грудня 2020 р.) / НАМУ. К., 2020. С. 48–50.

## Статті, що додатково висвітлюють результати дослідження

12. Сидоренко А. В. Київський період творчості Віктора Пальмова (1925–1929 рр.) // МІСТ : Мистецтво, історія, сучасність, теорія / ІПСМ НАМУ. 2015. Вип. 11. С. 198–216.