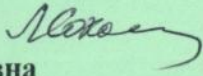


НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ІМ. М.Т. РИЛЬСЬКОГО НАН УКРАЇНИ


СОКОЛЮК Людмила Данилівна

УДК 75.052 + 76 + 745/749

**МИХАЙЛО БОЙЧУК ТА ЙОГО КОНЦЕПЦІЯ
РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА
(перша третина ХХ ст.)**

Спеціальність 17.00.05 — образотворче мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Київ - 2004

Ш 145.13 (2004) А-85014

ЛННБ України ім.В.Стефаника



00762168 (U)

2004

Дисертацією є рукопис

Робота виконана на кафедрі історії і теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, головний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства МК РФ, завідувач відділу Інституту теорії і історії образотворчих мистецтв РАМ **Коваленко Георгій Федорович**

доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Львівської академії мистецтв МОН України **Голубець Орест Михайлович**

доктор мистецтвознавства, професор Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К.Ушинського **Тарасенко Ольга Андріївна**

Провідна установа: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури Міністерства культури і мистецтв України, м. Київ

Захист відбудеться "1" липеня 2004 р. о 11 год. на засіданні Спеціалізованої вченої ради Д 26.227.01 в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України за адресою: 01001, м. Київ, вул. Грушевського, 4.

З дисертацією можна ознайомитись в бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України (м.Київ, вул. Грушевського, 4).

Автореферат розіслано "26" травня 2004 р.

Вчений секретар
Спеціалізованої вченої ради,
кандидат філологічних наук *Микитенко*

О.О. Микитенко

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Сучасний етап національного відродження в Україні вимагає особливої уваги щодо вивчення, осмислення її культурної спадщини. Важливою складовою втрачених мистецьких надбань є одне з найбільш яскравих явищ українського “розстріляного відродження” — школа М. Бойчука. З ініціативи владних структур все, що можна було знищити із творчості бойчукістів, знищено, зміст діяльності спотворено. Втім, знайшовши визнання у світі, бойчукізм і сьогодні притягує увагу науковців Франції, Польщі, США, Канади, Росії. Без реконструкції його справжнього образу не можливе не тільки відродження правдивої історії української художньої культури, а й усвідомлення її майбутнього сенсу, подальших перспектив. Особливого значення для принципового переосмислення бойчукізму набуває концепція розвитку українського мистецтва, створена М. Бойчуком.

З іншого боку, перед сучасним мистецтвознавством повсталала необхідність вирішення проблем теорії світового художнього процесу. В орбіту наукових досліджень все більше включається творчість всіх народів різних країн і регіонів. Школа М. Бойчука органічно вписується у пошуки нових пластичних ідей передовими майстрами світового мистецтва ХХ ст. Окрім того, феномен бойчукізму в українському мистецтві першої третини ХХ ст. має значні риси схожості з мексиканським муралізмом. Ці два явища світової художньої культури, що виникли паралельно на різних континентах, не обмежуються типологічною близькістю, бо тут діють якісь більш глибокі механізми національно-історичного характеру. А такі крос-культурні порівняння набувають нині особливої ваги як для осмислення Україною місця своєї культурної спадщини у світовій художній системі, так і у створенні майбутньої теорії світового мистецтва.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Напрямок дисертаційного дослідження, проведеного згідно з планом підготовки наукових кадрів кафедри історії і теорії мистецтва Харківської державної академії дизайну і мистецтв, є складовою частиною державних наукових програм, спрямованих на створення об'єктивної картини історико-культурного процесу, зокрема загальнодержавної програми “Реабілітовані історією”. Крім того, в роботі частково використані результати досліджень авторки в процесі роботи над держбюджетною темою “Мистецтво Слобожанщини XVIII-XX ст.” (№ держреєстрації 0102U006485).

Мета дослідження полягає в тому, щоб на широкому історико-культурному матеріалі, у взаємодії з науковцями, художніми

проблемами доби розглянути мистецьку діяльність М. Бойчука та його концепцію розвитку українського мистецтва, її несумісність з політикою тоталітаризму і місце бойчукізму в національній та світовій художній культурі.

Для досягнення мети поставлені **наступні завдання:**

- розглянути мистецьку практику і педагогічну діяльність М. Бойчука в контексті українського національного відродження кінця XIX — першої третини XX ст.;
- проаналізувати “неовізантизм” М. Бойчука як новий напрямок в історії українського мистецтва;
- визначити етапи розвитку школи М. Бойчука з урахуванням завдань, що стояли перед мистецтвом у різні історичні періоди, в межах яких вона функціонувала;
- висвітлити новаторство художньо-педагогічних засад та творчого методу М. Бойчука;
- показати зв’язок бойчукістів з прогресивними ідеями “виробничого руху”;
- розглянути проблему національного стилю і форми в українському мистецтві першої третини XX ст. та її розв’язання у творчій практиці бойчукістів;
- систематизувати творчу спадщину представників школи М. Бойчука за видами і жанрами, ввести у науковий обіг їхні невідомі та забуті твори;
- провести образно-стилістичний аналіз творів бойчукістів у контексті тогочасних художніх пошуків і мистецьких концепцій в Україні та світі;
- виявити унікальність школи монументального малярства М. Бойчука на терені колишнього СРСР та у світовому мистецтві XX ст.
- проаналізувати зміст і природу термінів “націоналізм” і “формалізм”, що використовувалися радянським мистецтвознавством в оцінці бойчукізму.

Об’єктом дослідження є творчість М. Бойчука і його учнів у контексті проблем національно-культурного відродження в Україні першої третини XX ст.

Предмет дослідження становила концепція розвитку українського мистецтва М. Бойчука — засновника бойчукізму.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють період першої третини XX ст., бо концепція розвитку українського мистецтва, створена М. Бойчуком, склалася у другій половині 1900-х рр. (до 1910 р.), а неспроможність її подальшого розвою в тоталітарній системі визначена партійною постановою 1932 р. “Про перебудову літературно-художніх організацій”. Вихід авторки за окреслений проміжок часу зумовлений тим, що творчі пошуки Бойчука у контексті національної ідеї розпочалися з його формуванням як митця в кінці XIX ст., а остаточно концепція бойчукізму була розгромлена сумнозвісного 1937 р., коли масовий терор на терені колишнього СРСР досяг апогею і було розстріляно українське національне відродження. Окрім того, для простеження окремих тенденцій феномен

бойчукізму вимагав зіставлень з мистецькими явищами як віддаленого минулого, так і більш пізніх часів ХХ ст.

Територіальні межі дослідження зумовлені метою і завданнями дисертації, виконання яких вимагає залучення матеріалів з різних регіонів світу для розкриття долі національного відродження в мистецтві за демократичних умов та в тоталітарній системі, а також для виявлення місця бойчукізму в українській та світовій художній культурі.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому уперше систематизовано і теоретично осмислено значний за обсягом фактологічний матеріал, що розкриває один із найбільш перекручених радянським мистецтвознавством період українського національного відродження. Авторкою уперше в українській мистецтвознавчій науці:

- здійснено системне дослідження одного з найбільш яскравих явищ української художньої культури першої третини ХХ ст. — школи М. Бойчука — від часу її появи перед 1910-м р. і до знищення у 1937 р.;
- виявлено етапи розвитку школи, що збігаються із загальними шляхами еволюції українського мистецтва у першій третині ХХ ст.;
- діяльність школи досліджено в контексті проблем, актуальних для тогочасної української і світової художньої культури, а також нових прогресивних ідей світового мистецького поступу;
- проаналізовано роль художньо-педагогічних засад та творчого методу М. Бойчука у формуванні школи як нового напрямку в українському мистецтві;
- висвітлено взаємозв'язок між неовізантизмом і бойчукізмом;
- систематизована та доповнена новими роботами бойчукістів, уперше введених до наукового обігу, їхня творча спадщина розглядається як продовження національної художньої традиції у притаманних їй видах мистецтва;
- образно-стилістичний аналіз робіт представників школи М. Бойчука проведено зважаючи на особливості творчого методу засновника школи;
- розкрито спрямовану на відновлення національної самобутності концепцію розвитку українського мистецтва М. Бойчука;
- показано антинауковий зміст трактування сталінськими ідеологами термінів “формалізм” та “націоналізм”, використаних як політичний вирок школі М. Бойчука;
- розкрито унікальність бойчукізму в історії українського і світового мистецтва.

Практичне значення роботи. Матеріали й теоретичні положення дисертації можуть бути використані при написанні нового видання історії українського мистецтва, зокрема тієї частини, що присвячена першій третині ХХ ст., підручників і навчальних посібників, у процесі викладання

історії української культури і мистецтва у навчальних закладах, у музейній роботі. Наведений у дисертації фактологічний матеріал є маловідомим за кордоном і може бути корисним для фахівців з інших країн.

На захист дисертації винесено такі **основні положення**:

- школа М. Бойчука формувалася у контексті розвитку української національної ідеї, що стала підґрунтям українського національного відродження, одним із найбільш яскравих явищ якого був бойчукізм;
- починаючи з неовізантизму, що був досить умовною назвою напрямку розвитку українського мистецтва М. Бойчука, заснована ним школа пройшла ряд етапів, що відбивали еволюцію національного відродження в залежності від суспільно-політичних змін в Україні і збігаються з основними періодами українського мистецького процесу першої третини ХХ ст.;
- педагогічні засади М. Бойчука та творчий метод його школи суголосні мистецьким проблемам і пошукам як світової, так і національної художньої культури;
- засновнику бойчукізму були близькими деякі прогресивні ідеї російських “виробничників”, що стали підґрунтям сучасного дизайну;
- здобутки школи М. Бойчука засвідчують, що вона стала продовженням перерваної національної традиції і являла новий оригінальний напрямок в українському мистецтві першої третини ХХ ст., а з іншого боку — це один із найбільш визначних прикладів розв’язання проблеми національного стилю і форми у світовому мистецькому поступі ХХ ст.;
- як і “хвильовизм” в літературі, “Березіль” Л.Курбаса в театральній культурі, бойчукізм, як концепція розвитку українського мистецтва, протистояв сталінській концепції “соціалістичної культури”, через що школа “українських монументалістів” і була знищена тоталітарною системою;
- терміни “формалізм” та “націоналізм”, запроваджені марксистсько-ленінською критикою для викриття “антипролетарської”, ворожої суті бойчукізму, мають антинауковий зміст, відображуючи ідеологічні маніпуляції сталінського тоталітаризму;
- розпочата за часів “відлиги” реабілітація школи М. Бойчука була поверховою, а стереотипи в оцінці творчості бойчукістів, що не відповідали канонам соціалістичного реалізму, не були переборені;
- відновлення правди про бойчукізм на сучасному етапі національного відродження в Україні має важливе значення не тільки для подолання деформацій, заподіяних тоталітаризмом, а й для відновлення втрачених зв’язків між мистецькими явищами і поколіннями українських митців, для вибору шляхів розвитку сучасної української національної культури.

Апробація дослідження здійснювалась на міжнародних конференціях: у Санкт-Петербурзі — “Искусство и современность” (1994) та “Художественно-промышленные музеи: Исторический опыт и современные проблемы” (1996); у Харкові — “Харків 30-40-х рр. XX ст.: Література. Історія. Мистецтво” (1998); у Самарі — “Міжнародна наукова конференція музеїв, присвячена 150-річчю Самарської губернії” (1999); у Львові — міжнародний симпозиум “Мистецька школа напередодні III-го тисячоліття” (1999); в Одесі — на IV міжнародному конгресі українців (1999); у Києві — II міжнародна науково-практична конференція “Реклама і дизайн XXI сторіччя: Освіта, культура, економіка. (2001); у Чернівцях — V міжнародний конгрес українців (2002); у Харкові — міжнародна науково-методична конференція “Розвиток національної моделі дизайну і образотворчого мистецтва в умовах глобалізації сучасного світу” (2002); у Москві — “Русский авангард 1910–1920-х гг. и проблемы экспрессионизма” (2002); у Празі — “Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехословаччині” (2003); на всеукраїнських конференціях: у Києві — “Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку” (2000); “Образотворче мистецтво XX століття” (2001); в Івано-Франківську — “Мистецька і дизайнерська освіта в Україні та шляхи її інтеграції в європейський простір. Досвід. Проблеми. Перспективи” (1999); у Харкові — “Харків XX століття: Історія. Культура. Політика” (1991); “Культура України: Історія і сучасність” (1992); “Вища художня та дизайнерська освіта на порозі XXI століття” (2000); “Образотворче мистецтво та дизайн в інформаційному просторі сучасного суспільства” (2001); на всесоюзній науково-методичній конференції у Тбілісі — “Актуальные проблемы преподавания истории изобразительного искусства в художественных вузах” (1989).

Публікації. Результати роботи висвітлені в монографічному варіанті дослідження “Графіка бойчуків” (2002), брошурі, у 4 статтях у фахових журналах, 25 збірниках наукових праць, 17 матеріалах і тезах наукових конференцій. 21 публікація здійснена у фахових спеціалізованих виданнях з мистецтвознавства, що входять до відповідного переліку ВАК України.

Структура роботи визначається характером порушених у дослідженні проблем, його головною метою і завданнями. Текст дисертації (402 с.) складається зі вступу, шести розділів, висновків, списків умовних скорочень і використаних літературних (682 найменування) та архівних джерел (22 позиції). Додаток включає 254 ілюстрації та їх перелік.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У вступі обґрунтовується актуальність теми дослідження, визначаються мета, завдання, об'єкт і предмет дослідження, його хронологічні і територіальні межі, наукова новизна і практичне значення. Подано основні положення, що виносяться на захист, а також інформація про апробацію дослідження.

Розділ 1. Історіографія, методика та джерельна база дослідження

1.1. Стан наукової розробленості теми. Як непересічне мистецьке явище європейської художньої культури школа М. Бойчука сформувалась в один із найбільш драматичних періодів її історії — за кілька років до початку першої світової війни і продовжувала розвиток в умовах нових суспільно-політичних потрясінь в Україні кінця 1910-х — 1930-х рр. З початку 1900-х рр. і до знищення у 1937 р. вона не залишалась поза увагою художньої критики, часом викликаючи її захоплення, а з кінця 1920-х рр. і різкі випадки з приводу тієї чи іншої невідповідності новій радянській ідеології. З другої половини 1920-х все більше підкреслюються “ідеологічні” недоліки школи — візантизм, релігійність, селянська стихія (М. Бабенко, І. Врона, А. Петрицький, В. Чаговець, Г. Шкурупій та ін.). З початку 1930-х на терені колишнього СРСР художня критика помітно активізується проти бойчукізму, дорікаючи в невідповідності ідеології пролетаріату, формалізмі (І. Врона, І. Товарець, Є. Холостенко, Ф. Іващенко та ін.) й націоналізмі (Г. Радіонов). Відомі російські мистецтвознавці (О. Сидоров, О. Федоров-Давидов) дали високу оцінку школі М. Бойчука, заявивши про “європейський масштаб” її представників та про “інтернаціональність в своїй основі” їхньої стилізації. Зарубіжна критика відзначила унікальність школи М. Бойчука (Д. Антонович, Ю. Костюк, С. Корбіо).

Як показав аналіз літературних джерел, предметом спеціального дослідження мистецька діяльність М. Бойчука вперше стала через два десятиліття після того, як його школа програмно заявила про себе. У 1930 р. з'явилася перша монографія пізніше репресованого К.Сліпка-Москальціва “М. Бойчук”, де автор зосередився на формально-стилістичному аналізі творчості бойчукістів.

Після фізичного знищення провідних представників школи М. Бойчука у 1937 р. і до першої половини 1960-х рр. у спеціальній літературі залишається негативне ставлення до бойчукізму. Починаючи з середини 1960-х рр. у мистецтвознавчих працях намічаються зміни: за бойчукістами залишаються “помилки” в монументальному малюванні, але відкидаються в книжковій графіці. Серйозним зрушенням у відновленні правди про це явище української художньої культури стали публікації російського мистецтвознавця В.Лебедевої

(1973), в яких було відзначено особливі заслуги школи М. Бойчука в розвитку монументального малярства в колишньому СРСР, проте вказувалось на неповноцінність творчого методу. Поворотним став 1984 рік: з одного боку, захист докторської дисертації В.А. Афанасьєва “Украинское советское изобразительное искусство 1917–1941 гг.: Проблемы становления” (К., 1984), в якій закріплювалась оцінка бойчукізму як неповноцінного явища, а з іншого — активні виступи у пресі С. Білоконя, в яких висвітлювались документи, що викликали протилежну реакцію.

З початку 1990-х активізуються пошуки мистецтвознавців, істориків Києва, Харкова, Львова, спрямовані на неупереджене вивчення бойчукізму. У виявленні нових джерел чимало зробив С. Білокінь. У вивченні бойчукізму як фрагменту мистецького життя Львова — О. Ріпко, яка ще й вперше опублікувала деякі мемуарні матеріали іноземного походження. Зусилля авторки дисертації були зосереджені головним чином на аналізі концепції розвитку українського мистецтва М. Бойчука та дослідженні його школи в контексті світового художнього процесу.

Напрями, методика та основні методи дослідження. Виконана в контексті актуальних проблем українського мистецтва ХХ ст., дана дисертація вимагала нового методологічного підходу, відповідного сучасного філософсько-теоретичного осмислення теми і могла здійснитися лише за умов краху тоталітарної системи та проголошення державної незалежності України. При написанні роботи не можна було обійтися без аналізу проблеми національного і загальнолюдського в культурі українською та російською філософською думкою (Т. Зінківський, І. Франко, М. Бердяєв) в період становлення бойчукізму та трансформації цієї проблеми за радянських часів, без аналізу теорій історико-культурного процесу О. Шпенглера, А. Тойнбі. Необхідні були й побудовані на нових методологічних засадах сучасні наукові розвідки у сфері дотичних наук — історії, соціології, філософії, культурології, етнології, літературознавства, якими й стали праці І. Дзюби, В. Сарбея, С. Білоконя, О. Забужко, І. Зуляка, Г. Касьянова, С. Кульчицького, А. Наконечного, С. Павличко, Л. Филипович та ін.

Методи розв'язання завдань даної дисертації перш за все зумовлені станом збереженості різнобічної мистецької спадщини представників школи М. Бойчука. В музейних колекціях представлено надто мало цілілих робіт бойчукістів. Тому таке важливе значення надавалося методу реконструкції шляхом притягнення до фактологічної бази друкарських відбитків творів школи “українського монументалізму”, репродукованих головним чином в періодичних виданнях другої половини 1920-х — першої половини 1930-х рр., у каталогах виставок, альбомах та в оформлених бойчукістами книжках, що являють нині бібліографічну рідкість.

На початок ХХ ст. українське мистецтво, розв'язуючи власні національні проблеми, досить активно включилося у європейський художній процес. Саме розглядаючи бойчукізм у такому контексті, можна вийти з полону його обмеженого трактування. Звернення водночас до діахронного й синхронного аналізу, контекстуального методу уможливило виявлення зв'язків між естетичною спрямованістю програми школи М. Бойчука та соціальними, національними проблемами, жанрово-видовою і стильовою перебудовою у світовому мистецтві першої третини ХХ ст. З іншого боку, такий підхід сприяв виявленню причин, закономірностей, протиріч у виникненні і розвитку школи “українського монументалізму”, пов'язаних з її місцезнаходженням, специфікою суспільно-політичного та культурного “клімату” в тогочасній Україні.

Являючи цілісну систему мистецьких і педагогічних принципів, бойчукізм був частиною не тільки великої за змістом системи, яку являє світова художня культура ХХ ст., а й складовою одного з її структурних елементів — розстріляного в 1930-ті рр. українського національного відродження. Тому без системно-структурного аналізу сьогодні так само не можна обійтися у розв'язанні проблем, пов'язаних із школою М. Бойчука. Системний підхід поєднувався з історичним. А у процесі загального хронологічного викладу матеріалу виділялися окремі проблеми, що мали принципово важливе значення для розкриття феномена бойчукізму.

Проблемно-мистецтвознавче дослідження нині також важко уявити без порівняльного аналізу, без компаративістського методу при визначенні спільності і розбіжностей змістових і формальних якостей, творчого методу, стилю, місця національної мистецької традиції і європейського досвіду тощо у представників школи М. Бойчука і у тогочасних митців як в Україні, так і поза її межами. Корекції вимагав і метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу творчості бойчукізму: виходячи з її особливостей, він має виключати антиномію змісту і форми. Такі основні методи, використані авторкою дисертації при визначенні нового підходу в дослідженні концептуальних принципів бойчукізму.

1.3. Джерельна база проблеми. Фактологічною першоосновою роботи послужили вцілілі, хоч і в незначній кількості, твори М. Бойчука та представників його школи, які зберігаються в музейних колекціях України і Росії, приватних зібраннях, а також виявлена досить серйозна допоміжна ланка розсіпаних у різних газетах, часописах, книжках друкарських відбитків творів школи “українських монументалістів”. Частина їх представлена в книжках, що в єдиному екземплярі зберігаються в Книжковій палаті України.

Серед “свідків подій” — каталоги виставок, матеріали особистого походження (листування, спогади сучасників), а також різні документи, що

відображають художньо-естетичні та мистецько-педагогічні погляди М. Бойчука та представників його школи і несуть інформацію про їхню творчість (архівні документи, публікації в тогочасній періодичній пресі). Особливе значення надавалось рідкісним матеріалам, в яких промовляють сам М. Бойчук та його учні. Притягувалися й іноземні джерела.

Таким чином, було створено достатню і максимально достовірну наукову базу, що дає можливість з належною повнотою проаналізувати творчу, художньо-педагогічну діяльність М. Бойчука та його концепцію розвитку українського мистецтва першої третини ХХ ст. Значна кількість джерел, притягнутих для дослідження цієї проблеми, вперше вводиться до наукового обігу.

Розділ 2. Формування М. Бойчука як митця в контексті національно-культурного руху в Україні кінця ХІХ — початку ХХ ст.

2.1. Проблема національної самосвідомості в Україні порубіжної доби та вплив духовної атмосфери Львова на визначення мистецьких спрямувань М. Бойчука. Вперше розкрито, що становлення засновника бойчукізму відбувалося в атмосфері національно-культурного відродження в Україні кінця ХІХ-початку ХХ ст., так званого “франківського періоду”. Український національно-культурний рух, центром якого тоді став Львів, мав міцну ідейно-політичну спорідненість з національно-визвольними рухами, що охопили Європу в ХІХ ст.

На момент приїзду Бойчука до Львова (1898) розпочався новий етап національного відродження в Україні, центром якого стала Галичина. Піднесення мистецького і взагалі культурного життя українського населення у Львові спостерігається зі створенням “Товариства для розвою руської штуки”, активізацією діяльності Товариства імені Шевченка, очоленого М.Грушевським і перетвореного на наукове. В кінці ХІХ ст. “Товариству імені Шевченка” належить особлива роль у відродженні українського національного мистецтва і формуванні нової генерації митців, здатних виконувати цю місію. З діяльністю “Товариства” в такому напрямі пов’язані перші кроки у професійній мистецькій діяльності М. Бойчука.

Для виховання національної самосвідомості українців багато було зроблено і греко-католицькою церквою під проводом А.Шептицького, — все це створювало особливу духовну атмосферу в регіоні, суголосну свідомим і підсвідомим аспектам тяжіння Бойчука до мистецької діяльності. У його “картині світу” міцно зберігався зв’язок з культурною пам’яттю поколінь, з візантійськими і більш ранніми язичницького походження коріннями українського народного мистецтва стародавньої Теребовлянської землі, де виріс художник. Це багато в чому спричинило його посилений інтерес до своєї національної спадщини з самого початку професійної освіти у Львові.

2.2. Роль літературно-мистецького середовища Кракова в опануванні європейським досвідом та в становленні художньо-естетичних поглядів М. Бойчука. Духовна атмосфера Львова перегукувалась з національним піднесенням у Західній Галичині, що, як і Східна, була частиною Австро-Угорської імперії. Скероване “Товариством імені Шевченка” продовження навчання М. Бойчука у Краківській академії мистецтв (1899–1905), яка стала ідейно-естетичним центром національно-культурного руху, що охопив Польщу, відомого під назвою “Молода Польща”, зближення молодого митця з кращим цвітом польської інтелігенції (С.Виспяньський, С. Віткевич, С.Жеромський, Т.Міцинський, В. Сірошевський), участь в роботі “Української громади” у Кракові — все це мало особливо велике значення для усвідомлення М. Бойчуком проблем українського мистецтва, утвердження його патріотичних спрямувань, знайомства з художніми пошуками і найславнішими досягненнями європейської культури — модерном (сецесією), символізмом, експресіонізмом, здобуття великого загальноосвітнього кругозору. Тут Бойчук вперше зіткнувся з проблемою інтеграції мистецтв та її практичним розв’язанням.

2.3. Значення мюнхенських студій для усвідомлення подальших завдань навчання. Подальша робота над осмисленням шляхів розвитку українського мистецтва вимагала більшої обізнаності в досягненнях європейської культури. Навчання, хоч і недовге, у Мюнхені, знайомство з музейними художніми колекціями Відня, Кракова, Дрездена, а також столиці Баварії мали неабияке значення для розширення мистецького кругозору Бойчука, впевнюючи в необхідності продовження професійної освіти у найвизначнішому центрі художнього життя Європи — Парижі.

2.4. Паризький період як вирішальний у творчому самовизначенні М. Бойчука. Вирішальну роль у самовизначенні Бойчука як митця відіграло перебування і навчання в Парижі, а також дворазові поїздки по мистецьких центрах Італії, здійснені, як і навчання у Мюнхені, завдяки меценатству А. Шептицького. В Парижі Бойчук отримав визнання на європейському рівні як автор нового напрямку в мистецтві — *Rénovation Byzantine* (відродження візантійського), або неовізантизм.

На хвилі національно-культурного руху в Україні в кінці XIX ст. в суспільстві сформувалася потреба у сучасному національному стилі. Свідомо осмислене звернення до своїх історичних коренів, художніх традицій, яке ніколи раніше спеціально не висувалося, стало надзвичайно важливою віхою в історії української культури, відображаючи широке суспільне визнання її ідейної і художньої специфіки, прагнення української спільноти до своєї культурної ідентифікації. Стиль творів паризької групи митців, які об’єдналися під проводом М. Бойчука, був відповіддю на нагальну потребу часу в подальшому

художньому розвитку України. І хоч перші кроки у неовізантійському напрямку зроблені попередниками (Ю. Панькевич, М. Сосенко), концептуального характеру йому надав М. Бойчук, зробивши неовізантизм одним з нових визначних мистецьких явищ в художньому житті Європи.

Ще в 1910 р., перебуваючи в Парижі, М. Бойчук відзначав умовність назви “*Renovation Byzantine*”, акцентуючи, що у себе вдома — в Україні його школа стане школою українського мистецтва. Зорієнтованість М. Бойчука на національні традиції середньовічної культури перегукувалася з певними тенденціями художнього розвитку в різних країнах Європи. Неовізантизм М. Бойчука був однією з об'єднуючих ланок між українською культурою і європейським художнім процесом.

Розділ 3. Михайло Бойчук і проблеми українського мистецтва 1900-х — першої половини 1910-х рр.

3.1. Проблема національного стилю та форми в українському мистецтві на межі століть. Перервана національна традиція в українському мистецтві, що настійливо витіснялася з постпетрівських часів, не була повністю знищена, продовжуючи здійснювати свій вплив на художню практику. Усвідомлення важливості цієї традиції для української культури стає особливо помітним на межі ХІХ і ХХ ст., чому сприяло піднесення національного руху і національної самосвідомості. В Європі ці процеси набули особливої активності у першій половині ХІХ ст. і перебували під впливом ідей, головним чином, Гердера і Фіхте, які, привертаючи увагу до неповторності різних народів світу, поклали початок концепції національної самобутності. У річищі цих ідей представники європейського романтизму у пошуках “душі народу”, його національного духу особливого значення надавали фольклору і взагалі народній культурі, народним традиціям.

В Україні кінця ХІХ — початку ХХ ст. провідні ідеї європейського романтизму знайшли сприятливі умови для власних концептуальних підходів. На них ґрунтувалися пошуки П. Куліша, М. Драгоманова, О. Потебні. Новий рівень проблеми національного репрезентують Т. Зінківський та І. Франко. Перший виступив з критикою космополітичної ідеї “абстрактної вселюдності”. Ще далі пішов І. Франко, підкреслюючи загальнолюдський характер кожного дійсно національного за своїм значенням твору, наполягаючи, що необхідно розрізнити національний зміст у міжнародній формі і національну форму, в яку відліто міжнародний зміст.

Ролі національних традицій та привнесених впливів чималого значення надавав і А. Шептицький, підкреслюючи духовний аспект цієї проблеми. На проблемі національного характеру культури, її національного стилю акцентувалася увага в діяльності Товариства імені Шевченка у

Львові, Українського художньо-архітектурного відділення літературно-художнього гуртка у Харкові. Національна концепція стала однією з провідних проблем української художньої культури періоду модерну.

Серед кількох варіантів національного стилю в Україні, запропонованих різними художниками та архітекторами, що по-різному трактували його національні витoki, — Г. Нарбут (українське бароко), М. Бойчук (візантійські корені), Я. Струхманчук (ренесансна основа), В. Кричевський (українське народне мистецтво) — лише неовізантизм М. Бойчука являв цілісну систему, передбачаючи створення школи українського мистецтва і розвиток усіх форм мистецької діяльності, притаманних українській національній традиції, у їхньому синтезі.

Проблема національного стилю в українській художній культурі порубіжного часу перепліталася з проблемою форми, що з кінця XIX ст. займала все більш помітне місце в спрямованості європейського мистецтвознавства до створення загальної теорії мистецтва. Без формальних пошуків неможливо уявити найновіші досягнення європейського мистецтва XX ст. Без урахування європейського досвіду — тогочасну українську художню культуру.

3.2. Проблема інтеграції мистецтв в європейській та українській культурі на зламі XIX і XX ст. У старих цивілізаціях в умовах недиференційованої діяльності архітектора, скульптора та живописця гармонія архітектури та мистецтв досягалась завдяки їхній єдності. Процес автономізації скульптури, живопису, декоративно-прикладного мистецтва привів до цілковитого панування станковізму. Декоративно-прикладні мистецтва у другій третині XIX ст. вже були виключені із системи академічного навчання. Все більше поглиблювалася тенденція до спеціалізації митців. Виникла широка система різних видів та жанрів мистецької діяльності.

Мрії про злиття усіх мистецтв були висловлені ще на початку XIX ст. романтиками. В їхній естетиці об'єдналися та розглядалися як явища єдиного художнього мислення архітектура, живопис, музика і поезія. У 90-х рр. XIX ст. над проблемою синтезу мистецтв працювали архітектори і художники Англії, Франції, Бельгії, Польщі та інших європейських країн. З 1900-х рр. рух за синтез мистецтв все більше набував розвитку в Росії. Орієнтацію на посилення ролі пластики, живопису, декору через їх інтеграцію стиль модерн приніс у цей час і в Україну.

Нові естетичні уявлення порубіжної доби, відмежовуючись від пріоритету станкових форм, проголошували рівноправність усіх видів мистецтв, скасування їх розподілу на “вищі” і “нижчі” та відродження синтезу. Синкретизм середньовічного та народного мистецтва розглядався як договороваз для досягнення цієї мети, як інструмент для оновлення і фонд

художньо-виразних засобів мистецької творчості новітнього часу. Неовізантизм М. Бойчука ставав в один ряд із пошуками численних діячів європейської культури своєї національної самобутності та нових естетичних принципів, спрямованих на інтеграцію мистецтв.

Концепція відродження українського мистецтва М. Бойчука передбачала синтез національної за своїм характером архітектури з іншими формами мистецької діяльності. Вивчивши в період закордонних студій принципи і техніку нових форм мистецької діяльності, необхідних для відродження синтезу (особливо монументальне мистецтво, реставрацію), М. Бойчук міг працювати в них як професіонал. Розпочинаючи практичне втілення своєї концепції на батьківщині, митець досить активно працює в релігійному малярстві, як реставратор, береться за художнє оформлення книжок на основі художнього синтезу. Вийшовши за межі вузької спеціалізації, відроджуючи українське мистецтво, Бойчук відновлює гравюру на дереві — одне із найвизначніших досягнень української культури в минулому. Втілення нових мистецьких принципів у художній практиці поєднує з педагогічною діяльністю у своїй львівській майстерні, навчаючи молодь.

3.3. Неовізантизм як варіант розв'язання проблеми національного стилю та форми в українському мистецтві. Прагнення підкреслити свій зв'язок із візантійською традицією на межі XIX і XX ст. спостерігається і в російській культурі, де все частіше вживається термін “візантійський стиль”. Пошуки національного стилю тут на межі століть так само супроводжувалися змінами в пластичній мові, орієнтацією на її характер у культурі Київської Русі, посиленням декоративності й умовності. Всі ці зміни торкнулися насамперед монументально-декоративних та декоративно-прикладних форм. Станкове не поривало з художньою системою, що панувала з часів Ренесансу. У творчості таких визнаних майстрів, як В. Васнецов, М. Врубель, М. Нестеров, які працювали в архітектурі, реалізуючи свій творчий потенціал, перш за все, в київських пам'ятниках (Володимирський собор, Кирилівська церква), посилення декоративності й умовності не супроводжувалося повною відмовою від академічних основ.

Творчий метод М. Бойчука докорінно відрізнявся від такого підходу, поєднуючи споріднені форми умовностей близьких за художньою системою витоків (візантійські корені української художньої культури, її народне мистецтво, ранньоренесансні джерела та тогочасні досягнення європейського мистецтва з його антиакадемічною спрямованістю). З середньовічною мистецькою традицією українського митця поєднувало і прагнення до втілення примату духу над матерією. Таким чином, неовізантизм М. Бойчука на відміну від неовізантійського стилю в Росії мав антиакадемічний характер і зберігав зв'язок з європейським авангардним рухом.

Головним видом мистецької діяльності Бойчука у першій половині 1910-х років стало релігійне малярство. Він був першим в країнах візантійського кола, хто відновив забуті техніки “вічного живопису” — темпері і фрески, став визнаним реставратором на терені України і Росії. У Галичині Бойчук у цей період зробив настінні розписи в кількох храмах, малював іконостаси. Особливий інтерес для вивчення внеску М. Бойчука у розвиток українського релігійного мистецтва як представника неовізантизму являє його вітварна композиція “Тайна вечеря” (Національний музей у Львові), що розкриває синтетичний принцип творчого методу митця. Перекидуючи міст між минулим і сучасним, неовізантизм М. Бойчука, поєднуючи усі форми українського мистецтва, ставав умовною назвою його сучасного стилю.

3.4. Формування сюжетно-тематичного репертуару школи М. Бойчука.

У другій половині 1910-х рр. Бойчука приваблюють образи видатних діячів української культури — поета Тараса Шевченка, митрополита А. Шептицького, історика М. Грушевського (ЛКГ). Це начерки й рисунки, виконані олівцем або ж олівцем у поєднанні з чорною аквареллю. У них вирішуються різні завдання, пов’язані з виражальними можливостями лінії, штриха, світлотіні. Але їх об’єднує дещо загальне — прагнення митця, як в іконі, показати не грубу матеріальність, а духовну основу образу. Це знайшло відображення і в портретах жінок, виконаних олівцем і аквареллю (ЛКГ), де показано не просто двійника моделі, а скоріше її символ, який має глибокий внутрішній підтекст. Нехтуючи подробиці, узагальнюючи образ, Бойчук прагнув знайти засоби вираження примату духу над натурою як антитезу схиляння сучасників перед суто зовнішніми життєвими враженнями.

Пошуки Бойчуком сучасної довершеної форми привели його до неоміфологізму. Міфологічний метод набув поширення у творчій практиці М. Бойчука, надаючи можливість вийти за рамки застарілих принципів мистецтва, звернутися до загального і вічного, відповідав потягу митця до культури Київської Русі з її стійкою моделлю світу, вірою в загальне і вічне. Цим пояснюється і трансформація архетипних символів (за К. Юнгом) і сюжетів давньоруського мистецтва у М. Бойчука під новим, оригінальним кутом зору. Такі архетипи-першообрази знайшли відображення в композиціях “Під яблунею”, “Врожай”, в яких побутові сцени сприймаються як ритуал.

Глибинний зв’язок із сакральною традицією, прагнення до втілення духовного спостерігається і в низці малюнків Бойчука із зображенням селян. На межі століть народна тема набувала все більш загостреної актуальності і в українській, і в польській, і в російській культурі. Образ народу в тій мірі, в якій він є міфологічним, втілював ідею спасіння.

Таким чином, Бойчук створює свій сюжетно-тематичний репертуар, що зберігає зв’язок з першообразами (архетипами) національної культурної пам’яті.

Розділ 4. Михайло Бойчук під впливом ідей українського національного відродження та ідей комунізму в Україні (1917 — перша половина 1920-х рр).

4.1. Становлення школи професора М. Бойчука в Українській академії мистецтва. Вперше розкрито, що у новій суспільно-політичній ситуації після 1917 р. в Україні неовізантизм М. Бойчука, як концепція розвитку українського мистецтва, проходить певну еволюцію, отримавши назву “бойчукізм”. Національна ідея, продовжуючи зберігати свою об’єднуючу роль в духовному житті українського суспільства, підтримувала інтерес до форм мистецтва, що історично склалися в Україні, — монументального, декоративно-прикладного. Національна революція, утворення УНР, революційні події в сусідній Росії стверджували у думці про особливе значення монументальних форм в умовах розбудови нового життя. Ставши в такій обстановці професором Української академії мистецтва в Києві, М. Бойчук, як і в попередні періоди, розпочинає втілення своєї концепції з організації своєї школи, якою й стала його робітня (майстерня) монументального малярства.

Бойчук не кидає цю велику справу і з падінням УНР і ЗУНР, впевнений у вірності обраного шляху. Сприймавши заповнення радянської влади у тимчасовості випробувань та про небачений розквіт мистецтва в майбутньому, митець комуністичні ідеали поєднував з ідеалами національного відродження. Очоливши майстерню монументального малярства в Українській академії мистецтва, створив оригінальну педагогічну систему, що нагадувала цехову (доакадемічну), коли всі необхідні професійні знання учні отримували безпосередньо від майстра. Система навчання ґрунтувалася на попередніх пошуках засновника неовізантизму, спрямованих на відродження українського мистецтва.

Серед художньо-педагогічних принципів особливе значення надавалося вихованню відчуття монументальності, як особливості світосприйняття учнів. Скеровані на монументальність, на монументальне малярство, майбутні митці в майстерні М. Бойчука виховувалися як художники-універсали, що вміють працювати у різних видах мистецтва і здійснювати їхній синтез.

На той час спеціальної майстерні монументального малярства з вищою формою навчання не було не тільки у всій Україні, але і в сусідній Росії. У 1922 р. стався перший і єдиний випуск Української академії мистецтва, який склали представники майстерні М. Бойчука.

4.2. Художньо-естетичні принципи М. Бойчука в агітмасовому мистецтві його робітні. Вперше звертається увага, що, втративши у зв’язку з антирелігійною політикою радянської влади можливість працювати в церковному живописі, М. Бойчук свої значні здобутки роботи у храмовій архітектурі переносить в мистецтво агітпропу. За нових суспільно-історичних

умов в Україні після революційного перевороту в Росії, в обстановці громадянської війни та економічної розрухи, Бойчук сприймав революцію як можливість втілення своїх вимірних ідеалів — творити мистецтво для народу, у близьких і зрозумілих йому формах. Зі своїми учнями митець звернувся до агітпропу, що в той період витіснив усі інші види художньої творчості.

В потужній агітації і пропаганді серед населення нова влада взяла за основу агітаційно-пропагандистську функцію мистецтва, вивівши його на майдани і вулиці, зробивши глядачами багатотисячні народні маси. Як і в Росії, ставка робилася на політичний плакат, газетно-журнальну графіку, героїчний театр та масові театралізовані дійства, розписи агітпоїздів та оформлення вулиць у дні революційних свят або подій, потрібних радянській владі для свого ствердження. Оформлення громадських будівель до революційних свят і урочистостей, виготовлення плакатів, агітпорцеляни представниками школи М. Бойчука — самобутня сторінка українського мистецтва, що відбиває дух тієї доби. Про творчість школи М. Бойчука у цій галузі можна скласти уяву на підставі незначної кількості уцілілих плакатів, агітпорцеляни, дрібної пластики та деяких фотографій настінних панно.

Такий невеличкий обсяг матеріалів, що збереглися, — серйозна перепона на шляху до всбічного аналізу. Але ясно, що М. Бойчук та його учні з усім ентузіазмом взялися за створення нових тоді жанрів українського мистецтва — його агітаційно-масових форм. Їхні образи в цьому мистецтві зберігають зв'язок з українським фольклорним світом, з легендарно-історичною традицією, з усталеним колом образів-архетипів М. Бойчука.

4.3. Проблема національного стилю в монументальному малярстві бойчукістів кінця 1910-х — першої половини 1920-х рр. Сприймавши звернення революції до монументальних форм мистецтва як можливість реалізації своїх попередніх прагнень і пошуків, Бойчук з колективом учнів розпочав освоєння настінного розпису нового змісту, втілюючи близькі народові ідеали.

Агітаційно-масовий характер наносив свій відбиток не тільки на живописні панно, виконані учнями майстерні М. Бойчука під його керівництвом і призначені для оформлення будівель з приводу певних революційних подій, а і на їхні розписи, виконані в архітектурі в кінці 1910-х — першій половині 1920-х рр. (Луцькі казарми та Кооперативний інститут у Києві), що були зроблені з розумінням специфіки монументального мистецтва, призначеного для архітектури. У пластичній мові розписів знаходила продовження система умовностей, закладених Бойчуком у неовізантизмі. Творчий метод майстерні, як і раніше у Бойчука, відзначався синтетизмом, ґрунтуючись, перш за все, на візантійських витоках української культури. Втім, за нової доби в пластичних засобах все більшої ваги набував інший акцент — звернення до національного образотворчого фольклору.

4.4. Школа М. Бойчука та “виробничий рух”. Вперше розкрито, що ідеї “виробничого” руху, які набували все більшого значення в Росії, мали помітний вплив на художнє життя України. “Виробничники”, відкинувши станкові форми, вважали, що мистецтво нової, “пролетарської” доби повинно зосередити свої завдання на творенні естетичного середовища для народних мас, на зв’язку мистецтва з промисловим виробництвом. Випереджуючи час, “виробничники” заклали теоретичні основи сучасного дизайну.

“Виробнича” теорія, особливо в тій її частині, що передбачала організацію естетичного довкілля, відповідала давнім прагненням М. Бойчука і викликала прихильне ставлення у бойчукістів. На відміну від “виробничників” Бойчук не заперечував і станкові форми, хоч в передбаченій ним системі мистецтв станковим формам відводилася другорядна роль. Втім, головна різниця полягала в тому, що ідеї “виробничників” мали досить умоглядний характер, в той час як М. Бойчук та його учні (а в Росії — вхутемасівці) у досить скрутних умовах своєї доби шукали реальних шляхів до посилення зв’язків мистецтва з виробництвом, до розвитку художньо-промислових форм, що перегукувалося з прогресивними напрямками європейського художнього поступу.

4.5. Проблема художнього універсалізму в творчій практиці М. Бойчука та його учнів. Проблема синтезу мистецтв, зберігаючи актуальність, вимагала від митця багатосторонності, універсальності. На той час актуальними були усі три групи синтезу: архітектури і образотворчих та декоративно-прикладних мистецтв; видовищних мистецтв (театр, кіно, цирк); окремих пар творчої діяльності, зокрема літератури і мистецтва (художнє оформлення книжок). Бойчук розробляв усі три види, продовжуючи звертатися до різних форм мистецької творчості (монументально-декоративних, театральньо-декоративних, художнього оформлення книжок, не виключав і станкові).

Тип митця-універсала, якого і виховував у своїй майстерні М. Бойчук, являли його учні. Відроджений ХХ ст., такий тип митця відповідав прагненням засновника школи розвивати українське національне мистецтво у найрізноманітніших формах, включаючи й зумовлені добою, а також прагненням до розв’язання поставленої ще попередньою епохою і все ще актуальної проблеми синтезу мистецтв. І хоча в Україні того часу були й інші приклади такого художнього універсалізму, особливо В.Г.Кричевський, але останній являв більш обмежений варіант, не створивши своєї школи, не зробивши художню універсальність однією з програмних завдань її діяльності.

Розділ 5. Бойчукізм і проблема “нового, революційного” мистецтва в Україні періоду “реконструкції народного господарства” (1926–1932).

5.1. Бойчукіст Василь Седляр як теоретик АРМУ. На цьому етапі концепція розвитку українського мистецтва М. Бойчука, зберігаючи зв’язок з національною традицією і європейським авангардним рухом, реалізована

у вагомих творчих здобутках школи “українських монументалістів”. Бойчукізм набував широкого поширення як в Україні, так і поза її межами. Певне зміцнення економіки і поліпшення народного життя за кілька років непу, офіційне проголошення курсу “українізації” супроводжувалися новим поживленням інтересу до мистецьких проблем. Грунтовну спробу проаналізувати пройдений етап у творенні нового мистецтва в суспільстві, де формою державної влади стала диктатура пролетаріату, на терені України зробила створена 1925 р. АРМУ, до якої увійшли бойчукісти, ставши її ядром. Виникненню АРМУ передувала надто активна діяльність АХРР, яка, потіснивши “лівих” в Росії, поспішно поширювала свою гегемонію в Україні. Перед українським мистецтвом постала реальна загроза нової хвилі русифікації, що являло небезпеку для українського національного відродження. Задля збереження національної самобутності українського мистецтва необхідно було обрати незалежний від такого впливу шлях розвитку. На нього і ступила АРМУ, ставши, по суті, антиподом АХРРу. У лютому-березні 1926 р. В. Седляр на дискусіях у Києві, Харкові, Одесі оголосив доповідь “АХРР та АРМУ”, видану згодом окремою брошурою.

Бойчукіст Седляр виступив з критикою АХРР, виходячи з проблеми глядача, якому адресується мистецтво: на колектив, на масу розраховані не станкові форми, а монументальні та “виробничі”, на розвиток яких і була скерована головним чином школа М. Бойчука в Україні та діяльність АРМУ. “Ахррівці” ж, орієнтуючись на передвизників, прикриваючись революційною фразою (героїчний реалізм), наголошував Седляр, намагаються повернути мистецтво до уже пройденого шляху. Більше того, він послався на Л. Троцького, який передбачав особливе значення художньо-промислових форм в системі мистецтв новітньої цивілізації, що зумовлене технічним прогресом. Зрозуміло, що така позиція АРМУ в подальшому відіграє свою роль, коли міжпартійна боротьба в колишньому СРСР в 1930-ті рр. завершиться утвердженням сталінського режиму, політикою фізичного винищення усіх сталінських опонентів, включаючи і Троцького.

Дискутуючи, Седляр звертав увагу, що без формальних шукань, котрі заперечувались “ахррівцями”, не можна витворити стиль епохи, як на це вони претендують. Втім, тоді бойчукісти навряд чи могли здогадуватись, що Сталіна вже непокоїло “українське питання”, успіхи української культури, а лист Сталіна “Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК КП(б)У” того ж 1926 р., в якому висловлювалась схвильованість європейською орієнтацією українського письменника М. Хвильового, вже був початком більшовицького походу проти культури українського національного відродження.

5.2. Михайло Бойчук і Дієго Рівера: Дві школи фрескового живопису у світовому мистецтві ХХ ст. Серед явищ світової художньої культури школа

М. Бойчука у свій час виявила чимало спільного з мексиканським муралізмом. Обидва мистецькі напрямки незалежно один від одного виникли у різних кутках Землі, розділених океаном. За схожих суспільно-історичних умов, породжених революційними зламами, демонструють схожі шляхи у пошуках стилю доби, перш за все виходячи з національних традицій. Втім, мистецькі долі і кінцевий результат цих культурних феноменів ХХ ст. надто різні.

Перше і останнє побачення Бойчука з Ріверою відбулося в Москві, куди 1927 р. комуніста Ріверу було запрошено на святкування 10-річчя радянської влади. Спілкування з Ріверою, ознайомлення з його фресками, відтвореними у спеціально виданому альбомі, впевнювали Бойчука у вірності обраного шляху з орієнтацією на монументальні форми в мистецтві, що найбільше відповідають добі великих революційних зрушень у світі. Втім, щодо Рівери, який прихильно ставився до політичних поглядів Троцького, невдовзі позиція офіційних кіл різко змінилася. В радянській пресі він вже трактувався як ренегат, а його мистецтво — як вороже пролетаріатові. Будь-які подальші контакти з ним для Бойчука ставали неможливими.

Деякі відомі мексиканські сучасники Рівери (Ороско, Сикейрос) дорікали Рівері у вузьконаціоналістичному фольклоризмі. Проте такі розходження у поглядах не стали приводом для політичного переслідування Рівери з боку державних органів. Він залишався великим визнаним митцем як у себе в країні, так і у світі. Проблеми “митець і державна влада”, “національне та інтернаціональне” по-різному вирішувалися в Мексиці та в колишньому СРСР.

5.3. Школа монументального малярства М. Бойчука як унікальне явище в мистецтві колишнього СРСР. З початком “реконструктивної доби” з другої половини 1920-х рр. розпочинається запровадження “пролетарської гегемонії” в мистецтві. Офіційний ідеологічний апарат продовжує розглядати мистецьку діяльність як засіб для агітації і пропаганди партійного курсу. Питання світосприйняття, оволодіння революційною пролетарською ідеологією стає ключовим і починає розглядатися в контексті соціального походження митця.

Відповідну партійним вимогам ідеологічну платформу школа М. Бойчука повинна була продемонструвати у розписах Селянського санаторію в Одесі, тематика яких мала відобразити жахливе життя народу в минулому та блага, які несе соціалізм. І хоча це були не десятки стін, як у Рівери, якому була надана така можливість мексиканським урядом, проте хаджибейський цикл — досить важливий етап як для самої школи М. Бойчука, так і всього монументального мистецтва на терені колишнього СРСР. Санаторій уперше було розписано у давно забутій малярській техніці — фресці.

Тенденція до відродження фрески в ті роки почала виявляти себе і в російському мистецтві. Це знайшло відображення в педагогічній діяльності ентузіастів цієї техніки на монументальному відділенні Вхутеїну —

П. Кузнецова, В. Фаворського, М. Чернишева. Група молодих художників, яка згуртувалася навколо них, захопилася фрескою. Нею було покрито стіни монументальної майстерні Вхутеїну. Втім, роботи вхутеїнівців мали тоді ще переважно навчальний характер. А Бойчук вже був визнаним фахівцем, який з початку 1910-х рр. цілеспрямовано йшов назустріч цьому мистецтву і мав чималий досвід практичної роботи в монументальному малярстві. Він володів секретами візантійської та італійської фрески, в якій працювали видатні майстри італійського Відродження і свої знання передавав учням.

Школа М. Бойчука як школа монументального малярства в 1920-ті — на початку 1930-х років була унікальним явищем на терені колишнього СРСР: базувалася не тільки на самобутній системі навчання, теоретичному підґрунті, створеному М. Бойчуком — митцем європейського рівня освіти і мистецького кругозору, а й мала солідний практичний вихід. Селянський санаторій під Одесою, розписаний бойчукістами 1928 р. у техніці фрески, був тоді першим архітектурно-художнім ансамблем радянського періоду, визначною подією художнього життя, розкривав високий творчий потенціал школи.

5.4. “Український монументалізм” у графіці. З усіх видів багатосторонньої творчості бойчукістів найкраще збереглася графіка, особливо тиражована. Її аналіз у контексті мистецької проблематики другої половини 1920-х — початку 1930-х рр., у річищі відновленої західноєвропейської та російської синхронності розкриває міцну самобутню українську національну школу, що, з одного боку, сягає корінням у глибинні шари народного мистецтва України, а з другого — пов’язана з мистецькими явищами світової художньої культури.

Вперше, наскільки можливо повно і послідовно представлена графіка бойчукістів, відома раніше лише фрагментарно. В науковий обіг вводяться матеріали з архівів КДБ та інших, музейних та приватних колекцій, літературних джерел, що нині є бібліографічною рідкістю. Показано, що одна з характерних особливостей художнього життя 1920-х — початку 1930-х рр. в колишньому СРСР — це надзвичайний розквіт одного з найбільш демократичних мистецтв, яким є гравюра, яка мала в Україні в минулому багаті традиції. Потреба в гравюрі була викликана тодішньою соціально-культурною необхідністю поширення мистецтва в масах, художнього оформлення масової книжки при слабкій поліграфічній базі.

Виявлено окремі граверні школи в межах єдиного мистецького напрямку — бойчукізму: дереворитників кола С. Налепинської-Бойчук у Києві та ліноритників і майстрів ксилографії, представлених І. Падалкою та його учнями в Харкові. Вперше систематизовано і проаналізовано творчість євреїв-бойчукістів у графіці. Виявляються самобутність В. Седяра як майстра малюнка пензлем, а також особливості графічної мови О. Павленко.

Аналіз графіки бойчукістів у порівнянні з досягненнями найвидатніших тогочасних майстрів у цьому виді мистецтва розкриває їх значення як унікальної національної школи першої третини ХХ ст.

5.5. Станкове малярство бойчукістів та його місце в мистецькій системі М. Бойчука. З відновленням в Україні систематичної виставкової діяльності з ювілейного 1927 р. бойчукісти досить активно демонструють і станкові живописні речі. З другої половини 1920-х рр. у станкових творах представників школи М. Бойчука відбуваються помітні зміни: усталені мотиви витісняються перш за все історико-революційними сюжетами, спресованість змісту порушується.

Відтворюючи шалений драматизм громадянської війни, звертаючись до селянської теми або портрета сучасника, бойчукісти (В. Седляр, І. Падалка, К. Гвоздик, М. Шехтман) продовжують спиратися на творчий метод М. Бойчука. Втім, кожен з них — неповторна творча індивідуальність. На перетині професійної творчості і лубка з його гротескністю, бурлескністю працює І. Падалка. Експресіоністські тенденції оригінально нагадують про себе у М. Шехтмана. Особливою виразністю монументальної форми притягують станкові роботи В. Седяра.

З появою критичних висловлювань з приводу “селянської обмеженості” та “куркульської психології” бойчукізму (1928) деякі учні М. Бойчука віддаються “пролетарській” тематиці. Найбільш активними представниками таких молодих сил серед бойчукістів, які розпочинали опановувати нову “пролетарську” тематику, ставали М. Рокицький та М. Холостенко.

У станкових творах кінця 1920-х — початку 1930-х рр. М. Рокицький певною мірою зберігає зв'язок з мистецькою системою М. Бойчука, що перш за все виявляється в майстерності композиційної побудови, її ритмічної організації. Проте зростаюча зосередженість на ідеологічних завданнях і сприйняття зневажливого ставлення до проблем художньої форми, що впроваджувало партійне керівництво, призводять до зміщення естетичних уявлень молодого митця. Набуваючи агітаційної сили, його станкові твори переймають чужі природі цих художніх форм риси плакатного мистецтва, а з ними приходять схематизм, шаблонність засобів.

5.6. Творчі принципи бойчукізму в декоративно-прикладному мистецтві.

У декоративно-прикладному мистецтві, як і в настінному розпису, графіці, станковому живопису та інших мистецтвах, якими займалися бойчукісти, вони залишалися школою українських монументалістів. Спираючись на традиції та мотиви українського народного мистецтва та формальні досягнення Заходу, у другій половині 1920-х рр. вони створили своєрідну і різноманітну за формами та використаними матеріалами художню кераміку, що відбивала колорит часу і отримала широке визнання у світі.

Бойчукісти склали ядро Межигірського керамічного технікуму, очоленого одним з перших учнів М. Бойчука — В. Седляром. Їхні керамічні вироби, з'являючись на виставках другої половини 1920-х рр., відзначалися, перш за все, високим професіоналізмом і разом з тим тонким розумінням глибинних основ народного мистецтва. Простота і довершеність форми і разом з тим велична монументальність, притаманні народному мистецтву України як його нетлінні традиції, стали найважливішими особливостями стилю мистецтва школи М. Бойчука в художній кераміці.

Визначною особливістю педагогічної системи технікуму був синтез художньої і технологічної освіти, що втілювало одну з найважливіших засад бойчукізму, коли в одній особі поєднувався і художник, і майстер-виконавець. Це відрізняло межигірських майстрів від ролі, яку виконували їхні російські колеги на Ленінградському державному порцеляновому заводі, де, зокрема, найбільш відомий тоді в цьому мистецтві майстер С. Чехонін виступав лише як висококваліфікований декоратор.

За задумом В. Седляра, Межигірський технікум, що 1928 р. був перетворений в інститут, повинен був, крім навчального закладу, включати науково-дослідний інститут, експериментальний завод і музей кераміки. Останній задумувався як художнє зібрання керамічних виробів: порцеляни, фаянсу, майоліки, черепиці, кам'яної маси, теракоти. Проте 1931 р. Межигірський керамічний технікум було розформовано.

Принципи бойчукізму в художньому текстилі розвивав С. Колос, котрий 1925 р. увійшов до педагогічного складу Київського художнього інституту. Тут цей представник першого випуску майстерні М. Бойчука очолив відділення художнього текстилю при живописному факультеті. В основу було покладено тісний зв'язок художніх і технологічних дисциплін, науково-теоретична робота поєднувалася з практичною роботою в текстильних матеріалах на верстатах та літньою практикою на текстильних підприємствах. Вивчення як світового мистецтва, так і української народної творчості проводилося під кутом зору витворчої логіки виробництва.

Бойчукісти стояли на порозі створення сучасного українського дизайну, що відповідав би новим європейським міркам та зберігав би національну специфіку.

Розділ 6. Школа М. Бойчука в період “завершення соціалістичної реконструкції” (1933–1937).

6.1. Бойчукізм і політика “класової боротьби” в мистецтві. Утвердження соціалістичного реалізму супроводжувалося жорстким ідеологічним контролем у духовній сфері. З “українізацією” було покінчено. Уболівання за збереження національних традицій і досягнення поступу національного

мистецтва входило у протиріччя з політичними цілями Сталіна щодо “українського питання”. Критика М. Бойчука, що розпочалася в середовищі Київського мистецького вузу як реакція конкуренції на перші значні успіхи його школи, була підтримана владними структурами для планомірного цькування бойчукізму в кінці 1920-х рр. Було створене міцне підґрунтя для подальшої дискредитації цього яскравого, самобутнього напрямку української національної культури. “Класовий” підхід, як головна директива за “реконструктивної доби”, упроваджувана ідеологами тоталітаризму в усі сфери духовного життя радянського суспільства, вирішував долю бойчукізму як “класово неповноцінного” явища.

Іншим суто тоталітарним жестом, спрямованим на ще більше посилення пріоритету держави (партії) в галузі художньої творчості, стала відома квітнева постанова ЦК ВКП(б) 1932 р. з наступним впровадженням в Україні соцреалізму. Як і “пролетаризація” духовної сфери другої половини 1920-х рр., перехід до соціалістичного реалізму не зумовлювався засадничими закономірностями розвитку українського мистецтва і на українському ґрунті мав ту особливість, що зачіпляв проблему її національної самобутності. “Класовий” підхід відкидав національне як таке, що затирає класові відмінності, являє небезпеку для класового. Формула “класової боротьби” ставала основним принципом державної політики в колишньому СРСР і мала надзвичайно широкий спектр застосування з єдиним змістом — репресування та знищення всього, що не відповідало більшовицьким програмам.

Винайдені режимом ярлики “формалізм” та “націоналізм” для доказу “ворожості” бойчукізму ґрунтувалися на обмеженому розумінні ідеологами тоталітаризму проблем “національного” та значення мистецької форми в художньому поступі і входили у протиріччя зі світовою науковою думкою. І хоча 1933 р. бойчукістам начебто надавалася можливість “перебудуватися”, проте “класовий підхід” вже був потенційним вироком бойчукізму.

6.2. Трансформація творчого методу школи М. Бойчука в монументально-декоративному і станковому мистецтві. Продовженням політики “класової боротьби” в мистецтві стали масові репресії проти представників творчої інтелігенції, перша хвиля яких в Україні прийшла на 1933 р., що розпочинав період “завершення соціалістичної реконструкції”. До “завершальних” заходів щодо вирішення “українського питання” додавався штучний голодомор 1932–1933 рр., що коштував життя мільйонам українців. Страх опановував суспільство. Бойчукісти вимушені були прийняти “соціалістичний реалізм” з його нормативним началом.

Як результат втілення постанови 1932 р. посилювалися політизація та партійний контроль в творчій діяльності, мистецтво поверталось до

пріоритетності станковізму. Втім, проблема монументальних форм не втрачала актуальності. Згідно зі сталінськими планами, грандіозні досягнення більшовицької моделі соціалізму в колишньому СРСР повинен був продемонструвати суперколозальний Палац Рад у Москві. Процес проектування Палацу Рад, що мав поєднати різні види мистецтва, широко висвічувався в пресі. І хоч не був реалізованим і виявився черговим міфом, свого часу підтримував надію у бойчукістів про можливість розвитку монументального мистецтва в колишньому СРСР.

Свою докорінну перебудову в дусі поставлених партією вимог бойчукісти мали продемонструвати в монументальних роботах у Харківському Червонозаводському театрі (1933–1935). Для розписів було обрано фреску, яка, здобувши визнання від часу приїзду Рівери в СРСР у рік десятиріччя радянської влади, все ще залишалася популярною як довговічний матеріал для втілення ідей монументальної пропаганди. Політичні завдання партії розглядалися як найактуальніші теми для розпису будівель будь-якого функціонального призначення, в тому числі й театру. Робота бойчукістів знаходилася під контролем ідеологічного апарату. Втім, підпорядкована політичним завданням, далека від театрального змісту тематика розписів, посилення її пропагандистського характеру, введення образів радянських “вождів” ніяк не сприяли новим творчим досягненням. Вимушене звернення до принципів реалістичної станкової картини, чужих за своєю природою монументально-декоративному мистецтву, руйнували цілісну систему школи. Йдучи на компроміс, бойчукісти не могли повністю підкоритися некомпетентним партійним директивам.

Живий творчий матеріал не укладався у тісні рамки соціалістичного реалізму і в станкових творах бойчукістів, в яких так само, як і в монументальних розписах, спостерігається трансформація творчого методу школи М. Бойчука.

6.3. Деформуючі зміни в графіці. Надзвичайно негативно зміна мистецьких орієнтирів відбивалася на принципово новому явищі української культури ХХ ст., яким була її гравюра, що зайняла в мистецтві бойчукістів особливе місце. Умовність витікала з самої природи ксилографії. Бойчукісти опинилися на роздоріжжі між партійними настановами, що мали на меті позбавити українську культуру її національного духу, і завданнями, що витікали з органічного розвою мистецтва ХХ ст.

В умовах першої великої хвилі арештів представників творчої інтелігенції в Україні 1933 р., під ідеологічним тиском бойчукісти вимушені відходити від фольклорної традиції — основи національної самобутності їхньої графіки. Це позбавляє ксилографії С. Налепинської-Бойчук тієї чарівності, мистецької виразності, національної самобутності, що були

притаманні її творам до спроби перейти на рейки соціалістичного реалізму. У І. Падалки цей процес супроводжується втратою притаманних його стилю загостреності форми, почуття гумору. Помітно змінює свій стиль О. Довгаль, який все менше і менше займається ліногравюрою, віддаючи перевагу техніці у туші пером в оволодінні “реалістичною формою”. Уникати рис свого минулого досвіду, аби не давати приводу для критики за формалізм, намагається і М. Котляревська.

У графіці бойчукістів все більше використовується радянська емблематика, гасла. Представники школи М. Бойчука звертаються до особливо актуальної у світлі ідеологічних вимог індустріальної теми. С. Налепинська-Бойчук створює образ “вождя світового пролетаріату” Й. Сталіна, трактуючи його монументально, об’ємно, намагаючись наблизитися у техніці ксилографії до реалістичного трактування. Втім, ні посилення агітаційно-політичного начала, ні трансформація творчого методу в графіці бойчукістів не привели їх ні до нових творчих досягнень, ні до суттєвої реабілітації в офіційній критиці.

6.4. Регрес у декоративно-прикладних формах творчості. З розформуванням у 1931 р. Межигірського керамічного інституту цей вид вищої мистецької освіти в Україні занепав, а цілісна система школи М. Бойчука, що передбачала розвиток усіх художніх форм у їхньому взаємозв’язку, була порушена, збіднена. Текстильне відділення при живописному факультеті КХІ, що будувалася на засадах бойчукізму, так само вже не відповідало новій державній художній політиці.

Втім, як показала виставка українського народного мистецтва 1936 р., художнє ткацтво і килимарство виявилися чи не найбільш придатними серед інших видів художньої творчості для використання в ідеологічних цілях — для демонстрації грандіозних досягнень України в період “завершення соціалістичної реконструкції”. Декоративний килим, що мав в Україні глибокі традиції, з його умовністю, символічністю, не міг достатньо наочно розкрити “соціалістичний зміст”. Організатори виставки зупинилися на тематичному килимі — гобелені і, щоб допомогти народним майстриням — килимарницям наблизитися до соціалістичного реалізму, далекого, як і реалізм взагалі, від природи народного мистецтва, запросили для виготовлення картонів професійних живописців і графіків. До числа авторів потрапили і представники школи М. Бойчука, найбільш підготовлені для роботи в цьому мистецтві. Крім самого засновника бойчукізму, участь брали М. Азовський, І. Падалка, М. Рокицький, В. Седляр, М. Цівчинський.

Експоновані на виставці тематичні килими не пов’язувалися з конкретним архітектурним середовищем, створювалися для виставки, а потім мали закуповуватися для музеїв, як і твори станкового мистецтва. Дійшовши

у репродукціях, сьогодні вони є свідченням того, як, “підтягуючись” до соціалістичного реалізму, вимушено використовуючи засоби реалістичної станкової картини, бойчукісти, наскільки можливо, намагалися зберегти ознаки монументально-декоративного мистецтва. І хоч в деяких килимах-гобеленах використані блоки-кліше (образи Леніна і Сталіна), що ставало ознакою часу, ці роботи, виткані народними майстринями з їхнім знанням українського народного орнаменту, вмінням поєднати його з тематичною частиною, зберігають засади і дух школи М. Бойчука.

Представлені на виставці ткані панно, виткані за проектом С.Налепинської-Бойчук, так само демонстрували трансформацію творчого методу бойчукістів (світлотіньове моделювання фігур, лінійна перспектива). У другій половині 1930-х рр. художнє ткацтво залишалось чи не єдиною галуззю декоративно-прикладного мистецтва, де бойчукісти ще могли якимось втілювати свій великий творчий потенціал.

6.5. Бойчукізм серед явищ “розстріляного відродження” в Україні.

Вперше розкрито, що, обравши свого часу цілісність усіх форм мистецької творчості як одну із засад своєї концепції розвитку українського мистецтва, М. Бойчук центральну роль у формуванні довкілля за законами краси відводив архітектурі, що за своєю природою являє співдружність різних форм творчої діяльності. Проте суспільно-політична і соціально-економічна ситуація в Україні 1920-х рр. диктувала свої умови, що виявилися несприятливими для архітектурного ренесансу: як ідеологічно небезпечні проголошувалася режимом і лінія, визначена творчістю Д. Дяченка і спрямована на використання національних композиційних прийомів і форм, так і наднаціональний конструктивізм.

Серцевинне становище в українській культурі першої третини ХХ ст. зайняла література. Склався свого роду літературоцентризм, що благотворно вплинув на національне відродження української культури взагалі, особливо тих видів мистецької творчості та мистецьких жанрів, що за своєю природою тяжіють до симбіозу — книжкова графіка, театр, кіно та ін. Не стільки архітектура, скільки українська книжка виявилася найбільш придатним ґрунтом для втілення мистецьких принципів школи М. Бойчука.

Тяжіння до синтезу, взаємодії і взаємозбагачення поєднувало різні види творчої діяльності у той період національного відродження в Україні. Бойчукізм мав типологічну схожість з мистецькими принципами творця “Березоля” Л. Курбаса, чия програма творення нового українського театру так само спиралася на глибинні національні традиції в поєднанні з найновішими європейськими формами. Бойчука і Курбаса об’єднувало схоже розуміння низки естетичних проблем, тих необхідних якостей, яких має набути українське мистецтво у різних його видах і завдяки яким воно

стане справжнім носієм ідей своєї доби. Як і Бойчук, Курбас віддавав належне монументальності, ритмічній організації композиції.

Втім, великий реформатор українського театру відразу виступив проти партійного та пролетарського контролю в мистецтві і був репресований 1933 р. Бойчукісти пішли на компроміс. Проте внутрішня незгода і вирішила долю бойчукізму: на другій великій хвилі масових репресій у 1937 р. думати про іншу участь вже не доводилося. Це вже були не окремі арешти, самогубства окремих представників української інтелігенції чи розпуск літературних або мистецьких об'єднань. Це був остаточний зосереджений удар по українському національному відродженню. Його культура, пройшовши не один етап з другої половини ХІХ ст. у відродженні своєї національної ідентичності, увійшовши у світовий контекст як його достойне неповторне явище, була просто ліквідована. Самобутня мистецька школа М. Бойчука значуще збагатила палітру української національної неповторності у світовому контексті.

ПІДСУМКОВІ ВИСНОВКИ

1. Одне з найбільш яскравих явищ українського художнього життя ХХ ст., відоме як школа М. Бойчука, своїм виникненням зумовлене проблемами, поставленими перед українським мистецтвом національно-культурним рухом, що активізувався в Україні з кінця ХІХ ст. і мав безпосередній зв'язок з процесами національно-культурного відродження у низці європейських країн. У реалізації наданого історією шансу українському народові, щоб самоусвідомитись як нація і зайняти належне місце у світі, особливо важлива роль відводилася культурі. М. Бойчук як митець став однією з ключових фігур цього процесу, створивши свою школу, що, повертаючи українському мистецтву втрачену самобутність, здобула широке визнання у світі. М. Бойчук до кінця залишався серед діячів українського національного відродження, поки воно не було розстріляне в колишньому СРСР у 1937 р.

2. М. Бойчук відіграв вирішальну роль у створенні нового напрямку в українському мистецтві ХХ ст., яким став неовізантизм, що був не тільки новою стильовою програмою, а й цілісною, теоретично обґрунтованою концепцією розвитку українського мистецтва, що, спираючись на досвід модерну, передбачала піднесення різних форм мистецької діяльності у їхньому синтезі, відкидаючи академічний розподіл мистецтва на “вищі” і “нижчі” форми.

3. Національна революція в Україні, революційні події в Росії та у світі спрямовують до створення уяви про винятковість історичного моменту, його слушність для мистецтва великих ідей і форм. За нових суспільно-історичних умов неовізантизм М. Бойчука проходить певну еволюцію, знайшовши

продовження у новоствореній ним школі “українського монументалізму”. Цією школою стала майстерня монументального малярства М. Бойчука в Українській академії мистецтва в Києві, професором якої він був обраний при її заснуванні у грудні 1917 р. У запровадженій в майстерні системі навчання зберігався основний художньо-педагогічний принцип перших двох шкіл М. Бойчука (у Парижі і Львові), що нагадувала доакадемічну цехову систему, коли всі необхідні професійні знання передавалися безпосередньо від майстра учневі. Знаходила продовження і закладена в концепції неовізантизму загальна спрямованість школи на розвиток різних форм мистецтва відповідно до національної традиції і з використанням новітніх досягнень європейської художньої культури. Особливе значення надавалося методам, що сприяли вихованню відчуття монументальності у молодих митців. Монументальність ставала однією з найголовніших ознак школи, надаючи їй неповторної виразності.

4. Адресуючи своє мистецтво народним масам, подальший розвиток художньої культури в Україні представники школи М. Бойчука (бойчукісти, як їх тоді почали називати) вбачали у створенні естетично організованого довкілля шляхом поширення “нового, революційного” мистецтва, називаючи його “виробничим” на протигагу станковим формам, що тоді отожднювалися зі скомпроментованим академізмом, зі старим, буржуазним побутом. Певною мірою такі прагнення бойчукістів збігалися з ідеями російських “виробничників”, хоч останні мали досить абстрактний, умоглядний характер. Школа М. Бойчука в Україні, як і ВХУТЕМАС в Росії, спрямовували свої зусилля на поєднання високохудожньої творчості з виробництвом побутових речей, практично здійснюючи це в художній кераміці, художньому оформленні книжок, художньому текстилі. Бойчукісти ставили питання про необхідність виховання художника-інженера, випереджаючи свій час і не знаходячи порозуміння в офіційних колах.

5. Каменем спотикання з другої половини 1920-х рр. ставала проблема національного стилю та національної форми в концепції розвитку українського мистецтва М. Бойчука, що входила у протиріччя зі сталінською національною політикою, зі сталінською концепцією “соціалістичної культури” — “пролетарської за змістом та національної за формою”. Втім, від національної форми радянський “вождь” залишав лише зовнішні, поверхові риси, що ніяк не відбивали особливості сприйняття “картини світу” українським народом та її відображення в його художній творчості.

Бойчукізм, як у другій половині 1920-х рр. почали називати мистецький напрямок школи М. Бойчука, завойовуючи авторитет і визнання, набув досить широкого поширення у найкрупніших українських мистецьких центрах — Львові, Києві, Харкові, Одесі. Згідно з концепцією М. Бойчука, що передбачала продовження національної художньої традиції

у притаманних їй видах і жанрах, творча практика бойчукістів зосередилася головним чином на нестанкових формах, занедбаних у ХІХ ст., — монументально-декоративному мистецтві та декоративно-прикладному, втілюючи в них новітні пошуки сучасної пластичної мови у поєднанні з національними витоками українського мистецтва.

7. Головним принципом заснованого М. Бойчуком мистецького напрямку став відхід від безпосереднього натурного відтворення світу, що поєднувало його пошуки сучасного стилю українського мистецтва із загальноєвропейським авангардним рухом. Служачи люду, а не матерії, за словами самого Бойчука, відновлюючи високе духовне начало в мистецтві, прорив на нові рубежі світосприйняття він здійснює не шляхом звернення до абстракцій, як це робили безпредметники, а зберігаючи образотворчість. Розв'язуючи проблему нового героя, бойчукісти наповнюють його образ узагальненим, символічним змістом. В умовах 1920-х рр. серед складових їхнього синтетичного стилю переважає фольклорна традиція в її поетичному або ж грубувато-гротескному вислові. Вона поєднується зі спорідненими за характером формальних умовностей принципами візантійської художньої системи, що відбилися в мистецтві Київської Русі, або ж ранньоренесансної доби. Надання переваги таким стильовим проявам в минулому ставало основою кардинальних розходжень бойчукістів та деяких інших представників авангардного руху в Україні, зокрема кубо-футуристів, конструктивістів, які заперечували значення культурної спадщини у формуванні нових сучасних напрямків мистецтва. Втім, саме орієнтація на традиції, їх відбір та синтез в поєднанні з найновішими можливостями художньої форми, якими збагатилося тогочасне європейське мистецтво, стали основою неповторного національного стилю школи М. Бойчука.

8. Бойчукізм — унікальне явище не тільки в українському мистецтві, не лише на терені колишнього СРСР. Бойчукізм — мистецтво великих ідей, втілених у адекватній монументальній формі, з одного боку, національній за своїм характером, з іншого — спорідненій з пошуками нової пластичної мови у тогочасній світовій художній культурі. Типологічно близьким школі “українського монументалізму” виявився мексиканський “муралізм”. Підтримане державною художньою політикою монументальне мистецтво Мексики з часом дало найбільш вагомні результати у цьому виді художньої творчості у світі. В умовах тоталітарного режиму бойчукісти не тільки не були забезпечені відповідними замовленнями, але і все, що було ними зроблено, по-варварськи винищувалося.

9. Увійшовши у протиріччя зі сталінською концепцією “соціалістичної культури”, бойчукізм був приречений. Офіційні звинувачення в “буржуазному націоналізмі” і “формалізмі” відображали політичні цілі Сталіна у розв'язанні

“українського питання” і не мали нічого спільного з трактуванням проблеми національного та ролі художньої форми в мистецтві світовою науковою думкою. Страта М. Бойчука та провідних представників його школи стала закономірною акцією тоталітаризму з його політикою репресивних заходів. Втім, це не привело до знищення бойчукізму, який широко поширився у світі, особливо у своїй первісній неовізантійській концепції в релігійному мистецтві української діаспори. Розв’язання проблеми національного в українському мистецтві ХХ ст. М. Бойчуком не втратило актуальності і сьогодні з поширенням глобалізаційних процесів у світі.

10. В сучасних умовах в Україні, що стала незалежною державою, у формуванні нових орієнтирів майбутніх митців, їхнього світобачення, творчого мислення, високих професійних якостей, розуміння надбань світової культури та мистецьких цінностей власного народу, у розробці особистих творчих програм педагогів досвід школи М. Бойчука набуває особливого значення. Концепція розвитку українського мистецтва, створена свого часу М. Бойчуком, може стати дороговказом у виборі українським мистецтвом сучасного шляху при входженні у світовий контекст та визначенні у ньому свого місця. Матеріали дисертації, розкриваючи новий погляд на бойчукізм та місце М. Бойчука в художньому процесі України першої третини ХХ ст., особливо в 1920-ті рр., коли М. Бойчук був його ключовою фігурою, місце засновника бойчукізму у світовій культурі, сприятимуть відтворенню правдивої картини українського мистецтва, позбавленої ідеологічних стереотипів, що склалися за доби тоталітаризму, і можуть бути використані при написанні модерної історії і теорії українського мистецтва.

СПИСОК ОСНОВНИХ ОПУБЛІКОВАНИХ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ПРАЦЬ

1. Графіка бойчукістів. — Харків-Нью-Йорк: Вид-ня часопису “Березіль”, Вид-во М.П. Коць, 2002. — 224 с.
2. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття. — К.: НМКВО, 1993. — 48 с.
3. Бойчукізм и художественная критика 1920–1930-х гг (К истории монументального искусства Украины) // Монументальное искусство. — Ленинград, 1990. — С. 50–57.
4. Михайло Бойчук і Дієго Рівера // Родовід (Київ). — 1995. — № 2. — С. 43–47.
5. Графічна школа Івана Падалки // Україна: Наука і культура — К., 1996. — Вип. 29. — С. 225–231.
6. Бойчукізм у світлі проблеми взаємовідношення академічного й народного мистецтва // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. — К.: Родовід, 1996. — С. 247–252.

7. Школа Михайла Бойчука та українське народне мистецтво першої третини ХХ ст. // Народна творчість та етнографія (Київ). — 1997. — № 6. — С. 84–91.
8. Проблема синтезу мистецтв та її значення в системі сучасної мистецької освіти в Україні // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — Х., 1998. — Вип. 1. — С. 47–48.
9. Занепад бойчукізму як вияв регресу народного мистецтва в Україні в 1930-ті роки // Регрес і регенерація в народному мистецтві: Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарівських читань. — К.: Музей Івана Гончара: Родовід, 1998. — С. 301–308.
10. Микола Скрипник та його роль в мистецькому житті України кінця 1920-х — початку 1930-х років // Харків 30-40-х рр. ХХ ст.: Література. Історія. Мистецтво. — Х., 1998. — С. 134–137.
11. Бойчукізм і кубофутуризм // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — Х., 1998. — Вип. 2. — С. 109–110.
12. Василь Седляр: Графіка 1920 — 1930-х років // Образотворче мистецтво (Київ). — 1999. — № 3–4. — С. 85–87.
13. Марія Котляревська як представниця школи Івана Падалки в Харкові // Вісник Львівської академії мистецтв: Спецвипуск. — Л., 1999. — С. 54–60.
14. Феномен бойчукізму і вища мистецька освіта в Україні // Діалог культур: Україна у світовому контексті: Художня освіта. — Л., 2000. — С. 228–238.
15. Бойчукізм у контексті світового художнього процесу першої третини ХХ ст. // Мистецтвознавство України. — К., Спалах. — 2000. — Вип. 1. — С. 110–126.
16. Бойчукізм і культурологічні дискусії в Україні 1920-х — початку 30-х років // Діалог культур: Україна у світовому контексті: Мистецтво і освіта. — Л.: Світ, 2001. — С. 19–20.
17. Михайло Бойчук як художник-реставратор // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Х., 2001. — Вип. 5. — С. 38–39.
18. Новий погляд на українське мистецтво першої третини ХХ століття // Мистецтвознавство України. — К.: Кий, 2001. — Вип. 2. — С. 60–66.
19. Формування М. Бойчука як митця в контексті національно-культурного руху в Україні кінця ХІХ — початку ХХ століття // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. — Х., 2001 — 2002. — Вип. 2-3/1. — С. 83–87.
20. “Лісова пісня” Лесі Українки в ілюстраціях та оформленні Олени Сахновської // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Х., 2002. — Вип. 1. — С. 67–70.
21. Сакральне в творчості Михайла Бойчука // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Х., 2002. — Вип. 3. — С. 3–13.

22. Проблема національної форми в українському мистецтві та мистецтвознавстві ХХ століття // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Х., 2002. — Вип. 7. — С. 51–59.
23. Михайло Бойчук як графік // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Х., 2002. — Вип. 8. — С. 7–15.
24. Михайло Бойчук і польська культура // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Х., 2002. — Вип. 11. — С. 23–27.
25. Бойчукізм як явище світового й українського національного мистецтва // Матеріали до українського мистецтвознавства: Збірник наукових праць. — К., 2002. — Вип. 1. — С. 218–220.
26. Колективне та індивідуальне у творчості бойчукістів // Традиційне й особистісне у мистецтві: Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. — К.: УЦНК “Музей Івана Гончара”, 2002. — С. 381–393.
27. Художники-євреї як представники бойчукізму в Україні // Культура України. — Х., 2003. — Вип. 11. — С. 209–216.
28. Проблема національного стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття // Мистецтвознавство України. — К.: СПД Кравчук В.К., 2003. — Вип. 3. — С. 25–31.
29. Черты экспрессионизма в творчестве представителей школы Михаила Бойчука // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. — М.: Наука, 2003. — С. 326–339.
30. Неовізантизм та його еволюція у творчій практиці школи М. Бойчука // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Х., 2004. — Вип. 1. — С. 37–51.
31. Бойчукіст Василь Седляр як ідеолог-теоретик АРМУ // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Х., 2004. — Вип. 3. — С. 125–135.

АНОТАЦІЇ

Соколюк Л.Д. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.). — Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.05 — образотворче мистецтво. — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ, 2004.

У дисертації проаналізовано багатосторонню мистецьку діяльність М. Бойчука та його концепцію розвитку українського мистецтва в ХХ ст. Створення М. Бойчуком своєї школи розглядається як одне з найважливіших

завдань на шляху до відновлення національної самобутності українського мистецтва. Розкрито еволюцію школи: неовізантизм — “український монументалізм” (бойчукізм) та еволюцію творчого методу М. Бойчука в залежності від соціально-історичних та політичних змін в Україні. Виявлено, що педагогічні методи і творчий метод школи, її мистецька практика перегукуються з проблемами і пошуками у світовій художній культурі першої третини ХХ ст., одним із яскравих явищ якого була культура українського національного відродження. Бойчук був однією з його ключових фігур, поки воно не було розстріляно в колишньому СРСР у 1937 р.

Ключові слова: українське мистецтво першої третини ХХ ст., українське національне відродження, школа М. Бойчука, неовізантизм, бойчукізм, “український монументалізм”, концепція розвитку, європейський контекст.

Соколюк Л.Д. Михаил Бойчук и его концепция развития украинского искусства (первая треть ХХ в.). — Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.05 — изобразительное искусство. — Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Т. Рильского НАН Украины. Киев, 2004.

В диссертации анализируется многосторонняя художественная деятельность М.Л. Бойчука — автора целостной концепции развития украинского искусства в ХХ в. Подчеркивается, что возрождение национальной самобытности украинского искусства Бойчук связывал с обращением к национальным корням, а также близкой к ним по своей художественной системе части европейского культурного наследия и новейшим достижениям европейского искусства первой трети ХХ в. Показано, что Бойчук создал соответствующий этой задаче новый синтетический художественный метод. Вывявлено, что важнейшим фактором осуществления программы М. Бойчука должна была стать школа нового украинского искусства. Первая попытка ее создания была предпринята художником в Париже в конце 1900-х годов, а результат — участие в выставке “Салона независимых” в 1910 г. в столице Франции и оценка школы критикой как новое направление в европейском искусстве — “неовізантизм”.

Обращается внимание на то, что школа М. Бойчука формировалась в контексте украинской национальной идеи, которая стала основой украинского национального возрождения, а Бойчук оставался среди его ключевых фигур, пока оно окончательно не было расстреляно в бывшем СССР в 1937 г. Раскрывается, что, начиная с неовізантизма, школа М. Бойчука прошла ряд этапов в зависимости от социально-исторических

и политических изменений в Украине. В 1920-е гг. она рассматривалась как школа “украинского монументализма”, а направление в искусстве — как бойчукизм. Его программа — опираясь на творческий метод М. Бойчука, развивать все формы украинского искусства в их единстве, без разделения на “высшие” и “низшие”, усиление связи с производством и выход в дизайн. Выявляется, что педагогические принципы и творческий метод школы перекликаются с художественными проблемами и поисками как в мировом, так и в украинском искусстве первой трети XX в.

“Украинский монументализм” М. Бойчука сравнивается с мексиканским “мурализмом”. Сделан вывод, что в условиях тоталитарной системы бойчукисты не имели возможности реализовать свой творческий потенциал в монументальном искусстве. Наиболее благоприятные условия сложились для воплощения принципов бойчукизма в искусстве графики. Впервые, насколько возможно полно и последовательно, проанализирована графика бойчукистов. В научный оборот вводятся материалы из архивов КГБ и других, музейных и личных коллекций, редких литературных источников. Выявлены отдельные школы гравюры единого художественного направления — бойчукизма: ксилографии круга С. Налепинской-Бойчук в Киеве и линогравюры и мастеров гравюры на дереве, представленной И. Падалкой и его учениками в Харькове. Впервые систематизировано и проанализировано творчество евреев-бойчукистов в графике. Раскрывается самобытность В. Седяра как мастера рисунка кистью, а также особенности графического языка О. Павленко. Выявлено, что графика бойчукистов представляет выдающуюся национальную школу в мировом искусстве первой трети XX ст.

Раскрыто, что бойчукизм был уничтожен в бывшем СССР путем репрессивных мер, так как концепция развития украинского искусства М. Бойчука не соответствовала политическим целям Сталина и его концепции “социалистической культуры”. Акцентируется на актуальности бойчукизма в современных условиях — как для осмысления Украиной своего национального наследия, разрушенного в период тоталитаризма, так и осознания будущего украинского искусства, перспектив его дальнейшего развития.

Ключевые слова: украинское искусство первой трети XX в., украинское национальное возрождение, школа М. Бойчука, неовизантизм, бойчукизм, “украинский монументализм”, концепция развития, европейский контекст.

L.D. Sokolyuk. Mykhailo Boichuk and his Conception of Ukrainian Art Development (The First Third of the 20th Century). — Manuscript.

The thesis for obtaining a scientific degree of Doctor in the History of Art, speciality 17.00.05 — Fine Arts. — Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristic and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, 2004.

The thesis analyzes many-sided art activity of Mykhailo Boichuk — the author of the entire conception Ukrainian art development in the 20th century. It is stressed that revival of national originality of Ukrainian art Boichuk tied with a turning to national roots as well as to the part of art system of European cultural heritage and the newest activement of European art of the first third of the 20th century close to them. It is shown that Boichuk created a new synthetical art method corresponding to this problem. It is exposed that most important factor of the realization of Boichukist's program should be the school of new Ukrainian art the first attempt of its creation was done by the artist in Paris at the end of 1900s, and as a result — the participation in the exhibition Salone d'endependent in 1910 in the French capital and estimation of Boichuk school as a new trend in European art as neovisantism by critics. Attention is paid to the fact that Boichuk's school was formed in the context of Ukrainian national idea which became the foundation of Ukrainian national revival and Boichuk was one of its kie figures until this revival was killed in the former USSR in 1937. It is shown that beginning from neovizantism Boichuk's school survived a number of periods depending on socio-historical and political changes in Ukraine. In 1920-es his school was considered as a school of Ukrainian monumentalism and the art trend as Boichukism. His program — the development of art forms in their synthesis in Ukraine without dividing them on the highest and the lowest strengthening the connections with production processes and application to design.

The key words: Ukrainian art of the first third of the 20th century, Ukrainian national revival, school of Mykhailo Boichuk, neovizantism, boichukism, "Ukrainian monumentalism", conception of development, European context.

Підписано до друку 19.05 2004 г. Формат 60×84/16.
Гарнітура Times New Roman.
Друк RISO. Умовн. друк. арк. 1,9.
Замовлення № 420430 Тираж 100 прим.

Надруковано у типографії ПП Ізраїлев Є.М.
Свідоцтво № 04058841Ф0050331 від 21.03.2001р.
61024, м. Харків, вул. Гуданова, 4/10

453798

AB 59.526

Handwritten text, possibly "allucin"

ПЕРСОНАЛ

МИСТ