

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ

Кафедра теорії і історії мистецтв

ДАНИЛЕНКО ЄВГЕН ОЛЕКСАНДРОВИЧ

«МОТИВ РАЙСЬКОГО САДУ В ТВОРЧОСТІ БОЙЧУКІСТІВ»

диплом здобувача четвертого курсу

освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавр

за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво,

декоративне мистецтво, реставрація»»

галузі знань 02 «Культура і мистецтво»

ОПП «Мистецтвознавство»

Кваліфікація: Бакалавр образотворчого мистецтва,

декоративного мистецтва, реставрації / мистецтвознавець»

Наукова керівниця

Чечик В. В.,

доцент, канд.

мистецтвознавства

Національна шкала: _____

Кількість балів: _____

Оцінка ECTS _____

Харків — 2025

ВСТУП

Актуальність теми. Тема є актуальною через, по-перше, перспективу ширшого дослідження тематики райського саду — одного із ключових образів авраамічних культур, — в контексті українського мистецтва, де образ глибоко вкорінився не тільки в релігійній, але в світській образотворчій традиції; по-друге, через аналіз творчої методології бойчукістів в роботах над образом райського саду, поглибити дослідження бойчукізму, як унікального та складного явища початку ХХ століття, стилістичних пошуків, які сформувалися в осередку школи М. Бойчука, та впливу бойчукізму на подальший поступ українського образотворчого мистецтва.

Мета й завдання. *Метою* дипломної роботи є виявлення художніх засобів у творчих роботах митців-бойчукістів в роботі з мотивом райського саду.

Для реалізації мети поставлені такі *завдання*:

- зібрати й систематизувати фахову літературу з обраної проблематики; визначити стан наукової дослідженості теми;
- описати умови становлення Михайла Бойчука та школи неовізантизму;
- дослідити образ саду в світовій культурі з огляду на Бойчукові дослідження історії мистецтва;
- охарактеризувати творчі методи художників-бойчукістів у реалізації мотиву райського саду, визначити особливості його втілення у різних медіумах у контексті соціальних змін в українському суспільстві протягом 1910–1930-х років.

Об'єктом дослідження є мотив райського саду в творчості художників-бойчукістів.

Предметом дослідження є особливості художніх засобів бойчукістів у роботі з мотивом райського саду.

Методи дослідження базуються на типологічних, порівняльних, культурно-історичних, мистецтвознавчих образно-стилістичних, систематизаційних і класифікаційних засадах аналізу.

Апробація дослідження. Виступ на конференції III Черкашинські читання у Харківському національному університету мистецтв ім. І. П. Котляревського на тему «Лісова пісня» В. Єрмілова — резистенція до тоталітаризму в адаптованих традиційних формах чи «совєтізація» села?»

Публікація тез для конференції «Дизайн XXI століття. Українська модель дизайну: Василь Єрмілов» в Харківській державній академії дизайну і мистецтв на тему «Візантійська естетика в художніх роботах В. Єрмілова».

Публікація тез для конференції «Сучасний мистецький дискурс очима молодих науковців» в Харківській державній академії дизайну і мистецтв на тему «Супремус ейдос: К. Малевич і сакральне мистецтво».

Виступ на конференції II Таранушенівські читання у Харківській державній академії дизайну і мистецтв на тему «Селянська ікона в контексті професійного українського мистецтва початку XX століття».

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів (третій на два параграфи) із висновками до кожного, висновків загальних, списку використаних джерел та літератури (на 35 позицій) та двох додатків із, відповідно, списком та альбомом ілюстрацій (на 34 позицій).

Обсяг дипломної роботи — 46 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

СТАН НАУКОВОЇ ДОСЛІДЖЕНОСТІ ТЕМИ. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

Дослідники бойчукізму, як і загалом дослідники українського мистецтва початку ХХ століття, зазвичай зіштовхуються із кількома ключовими перешкодами. Мистецтвознавець Дмитро Горбачов, який у 1968 році працював зберігачем фондів у Державному музеї українського образотворчого мистецтва (нині – Національний художній музей України) [12, с. 4–5] так розказував дослідниці Валентині Клименко спроби показати мистецтвознавцям Жану-Клоду і Валентині Маркаде рисунки Олександра Богомазова: «Він <директор музею – Є. Д.> каже: «Це у міністерства треба питатися, але міністерство не дозволить. <...> Нехай вони <Ж.-К. Маркаде і В. Маркаде – Є. Д.> стоять у коридорі, а Ви <Д. Горбачов – Є. Д.> вдавайте, що переносите картини з одного сховища до іншого. Робіть це повільно, щоб вони могли роздивитися» [12, с. 5]. Урешті, Д. Горбачова було звільнено з музею [12, с. 5].

Довгий час роботи Бойчука та учнів зберігалися у приватних закритих збірках, які приховувалися від радянської влади, що затаврувала художників як політичних ворогів на десятиліття (цим пояснюється відсутність ґрунтовних досліджень творчості школи до ХХІ століття). Лише в 1990 році вивчення архіву учениці Бойчука Ярослави Музики, яка приховувала роботи мистця та послідовників від радянських держорганів протягом десятиліть, дало можливість організувати першу велику ретроспективну виставку бойчукізму у Львові [17, с. 9]. Не всі твори Бойчукістів, після репресій захованих Музикою, вона змогла передати на виставку в 1990 році. У 1945 вона вже намагалася передати Національному музеєві у Львові деякі графічні

роботи (проекти, зокрема пам'ятника Шевченка, дереворити та акварелі) та документи, але всі вони були знищені в спецфондах у 1952 році [2, с. 255].

З 78 збережених творів бойчукізму 52 належали саме колекції Музики [2, с. 47]. Протягом 1990–1991 років також пройшли великі виставки у київському Державному музеї українського мистецтва та Львівській картинній галереї. Було оприлюднено роботи із багатьох приватних колекцій [1, с. 87]. Із тим, багато творів бойчукізму так і не було віднайдено. Фотокопії деяких збереглися у роботі критика Костя Сліпка-Москальцова «Українське малярство: Михайло Бойчук» (1930) — першій монографії, присвяченій художникові [24, с. 6].

Першою неупередженою публікацією з теми після десятиліть заборон стала стаття Віри Лебедевої «Школа фрескового живопису на Україні у перше десятиліття радянської влади» (1973), де йшлося про внесок Бойчука і школи в розвиток монументального мистецтва України. Поза кордонами Радянського Союзу, не маючи великого обсягу матеріалів, про Бойчука продовжували писати дослідники українського мистецтва, наприклад, В. Маркаде [16, с. 203–204].

Дослідження бойчукізму поживалося у ХХІ столітті, із виходом монографії «Михайло Бойчук та його школа» (2014) мистецтвознавиці Людмили Соколюк. Основою для роботи стала докторська дисертація авторки «Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва першої третини ХХ ст.» (2004). Монографія стала першим ґрунтовним і всебічним дослідженням життя і творчості М. Бойчука й учнів. Авторка віднайшла й періодизувала багато раніше невідомих художніх творів бойчукізму, проаналізувавши тенденції українського мистецтва, запущені художниками школи. У виданні також опубліковано спогади товариша М. Бойчука Івана Розгіна (у еміграції узяв псевдонім Ів. Вигнанець),

Євгена Бачинського, одного із учнів школи (також емігранта) і коротку автобіографію М. Бойчука, записану Бачинським.

У 2010 Національний художній музей України видав «Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва», тексти для якого написали Анатолій Мельник, Мирослав Шкандрій (згодом, автор есею «Політичні плакати 1919–1921 рр. та школа Бойчука» 2013 року, передрукованого у виданні «Авангардне мистецтво 1910–1913 в Україні. Пам'ять, за яку варто боротися»), Людмила Ковальська, Неллі Присталенко. Команда НМХУ верифікувала і систематизувала майже всі роботи кожного учня школи, подавши їхні якісні фотокопії у виданні.

У 2018 році було видано каталог виставки «Бойчукізм. Проект «великого стилю», наукові тексти до якого написали Л. Соколюк («Школа українського монументалізму Михайла Бойчука»), Сергій Білокінь («Бойчукізм на тлі доби»), Тетяна Огаркова («Вперед до минулого: бойчукізм у контексті європейського авангарду»). Здобутком групи Мистецького Арсеналу також стала систематизація і атрибуція творів мистецтва. Зокрема, дослідники змогли встановити точні дати створення деяких робіт, датування яких було приблизним.

У вступному слові до каталогу для виставки «Бойчук і бойчукісти, бойчукізм» (1991) у Львівській картинній галереї дослідниця Олена Ріпко назвала М. Бойчука найбільш «мітичним» українським мистцем: «Вже багато десятиріч міф існує, розгалуджується, набирає різноманітних суспільних та емоційних забарвлень. Спроби професійних оцінок за майже повною відсутністю оригіналів стали подекути просто повторенням позитивних або негативних прижиттєвих інтерпретацій діянь Бойчука часів запеклої боротьби ідей <...> Легенда Бойчука перетворилась у вітчизняній історії культури в явище суспільно-етичне <...> Зробилася пробним каменем для визначення скоріше етичних, ніж естетичних позицій, стала символом віри»

[1, с. 3]. Щоправда, прижиттєвих інтерпретацій, про які писала О. Ріпко, було достатньо; окрім К. Сліпка-Москальцова (його робота виявилася найбільшою та найпослідовнішою, адже інші автори публікацій обмежувалися поверхневими враженнями й апеляцією до партійних наративів, у які бойчукізм не вписувався, — спочатку це було критикою творчого й викладацького методів, але невдовзі стало «політичним тавруванням» [24, с. 217–220], систематичним у радянській мистецькій критиці 1920–1930-х років [14, с. 131]), про Бойчука і школу писали критик Всеволод Чаговець (на думку мистецтвознавця Михайла Криволапова, одна з перших політичних оцінок бойчукізму: «<У статті «Живопис на фанері» – Є. Д.> В. Чаговець «приклеїв» М. Бойчуку політичний ярлик, звинуватив його в нерозумінні завдань сучасності, в ігноруванні художніх інтересів трудящих мас нової революційної доби») [14, с. 120], ректор КХІ у 1924–1930 роках Іван Врона [14, с. 122, 126–129], критик П. Горбенко [14, с. 129–130], критик і посадовець (займався питаннями пропаганди, освіти й мистецтва) Андрій Хвиля [14, с. 134] та інші. До початку репресій критики і художники ставилися до бойчукізму по-різному, хоч дискурс був політизованим [24, с. 220].

Наприклад, колега М. Бойчука за КХІ К. Малевич критикував його за архаїчність: «Деякі художні кола порушують питання про монументальне стінне малярство і з цього виходить багато безглузлого <...> Цілком ясно, що монументальне малярство, чи його представники вдалися до старих альфрескових форм, і вносять у стіни супрематичної чи конструктивістичної архітектури абсолютно чужі безглузді форми й реакційну ідеологію <...> Треба негайно відвернутися від усіх фресок і відчужень монастирського монументалізму, а для цього треба запровадити в художніх вишах нове станкове малярство» [29, с. 354]. А з тим, як писали Д. Горбачов і О. Найденов, «суперечки не заважали Казимирові бувати на квартирі Михайла Бойчука й добродушно кепкувати, що бойчуківська архаїзація сучасної тематики

нагадує йому Рамзеса II, який розмовляє по телефону, або кравця, що шие смокінг Христу» [3, с. 207].

На думку Л. Соколюк, у дискурсі даремно домінує (чи радше домінував, до її монографії) інтерес до бойчукізму, суто як до школи «монументального малярства» [24, с. 5], — це звужує погляд на творчість мистця та учнів, лишаючи за обговоренням, наприклад, графіку бойчукістів, про яку дослідниця написала окрему публікацію — «Графіка бойчукістів» (2002) — ґрунтовне дослідження про графічне мистецтво школи [24, с. 6]. За Соколюк, це упередження виникло внаслідок «інтенсивного відходу від всевладдя станковізму і відновлення прав монументального живопису в радянському мистецтві» [24, с. 5], що радянська влада могла використати в цілях пропаганди. З такого розкладу неможливо було ігнорувати внесок бойчукістів у розвиток українського стінопису.

На думку С. Білоконя, «сучасне мистецтвознавство поки що не дослідило суто джерелознавчих проблем. Досі як слід не вивчена спадщина, яку бойчукісти лишили в кераміці, текстилі тощо, а також мистецтвознавчі розвідки самого Бойчука (його наукові праці)» [2, с. 47].

Висновки до розділу 1.

Дослідження творчості М. Бойчука і бойчукізму як художньої школи і як стилю довгий час залишалося у тіні через ідеологічні переслідування та системну цензуру в радянський період. Знищення оригінальних робіт, утаювання творів у приватних колекціях, заборона художників у мистецтвознавчому дискурсі — усе це суттєво гальмувало об'єктивне дослідження цього мистецького явища.

Попри це, поодинокі спроби досліджувати спадщину бойчукістів — здебільшого обмежено і за кордоном — не припинялися. Перші спроби почалися у 1970-х роках, проте дійсно вагомий крок до переосмислення

відбувся лише у незалежній Україні. Завдяки архіву Я. Музики і роботі дослідників О. Ріпко, Л. Соколюк, С. Білоконя, М. Криволапова, бойчукізм поступово повертається в український культурний дискурс, дискусія поживається а предметом є уже не політичні кліше.

Сьогодні бойчукізм постає як складне й багатогранне явище, яке виходить за межі монументалізму й заслуговує на всебічне переосмислення. Немає великих монографій по кожному з великих бойчукістів окремо, і науковий інтерес обмежується або статтю майстра, або школою як явищем, хоча спроби розглядати як окремі бойчукісти врешті заснували свої школи належать Л. Соколюк.

РОЗДІЛ 2.

ФОРМУВАННЯ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ М. БОЙЧУКА. СТАНОВЛЕННЯ ШКІЛ НЕОВІЗАНТИЗМУ І БОЙЧУКІЗМУ

До 1919 року Україна не мала суб'єктності в межах однієї країни, і поступ культурних процесів по обидва боки російсько-австрійського кордону відбувався по-різному. У другій половині XIX століття розвиток українського національного руху майже зупинився на підросійських територіях України. Розпорядження російського імператора Олександра II, зване Емським актом, — підписане у місті Бад-Емс, Німеччина, у 1876 році, — забороняло видавати україномовні оригінальні й перекладні тексти та проводити вистави чи інші масові заходи українською мовою. І хоча мовні обмеження не могли діяти безпосередньо на візуальне мистецтво, середовище стало несприятливим для розвитку української культури загалом. На думку філософині Оксани Забужко, «справа була не в мові, а в тому, щоб заблокувати українцям можливість модернізації на власному етнічному ґрунті, скинути нас як націю «з поїзда історії» [9, с. 70].

Як зазначав публіцист Іван Дзюба: «Водночас заборонялося ввозити з-за кордону на територію Російської імперії будь-які книжки українською мовою. Цій забороні надавалося особливе значення, оскільки уряд <Російської імперії — Є. Д.> вбачав велику небезпеку в розвитку українського руху в підавстрійській Галичині, де друковано те, що неможливо було опублікувати в Росії, — саме тоді Галичина дістала назву «українського П'ємонт» [6, с. 375].

Доки мистецьке життя у підросійському Києві визначалося приїжджими на будівництво Володимирського собору, — спорудженим до роковин Хрещення Руси, — російськими художниками: Михаїлом Врубелем, Віктором Васнецовим, Михаїлом Нестеровим та іншими [26, с. 92], — на території Східної Галичини українська інтелігенція, члени товариства

«Просвіта» (заснованого у 1868 році) й Наукового товариства імені Тараса Шевченка (1873), об'єднувалися під патронатом Української греко-католицької церкви в особі митрополита Андрея Шептицького, головного культурного мецената піддавстрійської України [24, с. 12]. М. Бойчук, який народився у 1882 році в селі Романівка (нині — Тернопільська область) у малозабезпеченій багатодітній родині (батько був хліборобом) [24, с. 11], розпочав свій творчий шлях саме в умовах «українського П'ємонту».

У автобіографічних записках художник описував атмосферу, у якій провів дитинство: «Маємо там, в Теробовельщині <Теробовля (Теробовль) є містом, заснованим у Х столітті, центром регіону з часів руського середньовіччя — Є. Д.>, наче досі князівську культуру. Передєвропейську на чисто національному українському ґрунті <...> З дитинства любив малярство. Хотів поучитися. Шукав церковних малярів які б мені усе показали» [24, с. 333–334]. У 16 років М. Бойчук переїхав до Львову, де ним зацікавився художник Юліан Панькевич [24, с. 334].

Панькевич мав вплив на мистецьке життя міста. У 1898 році галицький імпресіоніст Іван Труш (В. Маркаде писала, що «це була всебічно освічена людина, ділова, енергійна, чудово обізнана з усіма труднощами й обмеженнями для творчої діяльності українських майстрів, які не мали належного визнання з боку національно-чужого їм мистецького середовища» [16, с. 203]) разом із Панькевичем і архітектором Василем Нагірним усвідомили важливість проведення виставок українських художників із різних регіонів. Засноване ними «Товариство для розвою руської штуки» (1898) представляло роботи різних митців, у тому числі народних ремісників [16, с. 203]. І. Труш займав посаду директора «Товариства», В. Нагірний став головою, а Ю. Панькевич — секретарем [19, с. 34].

За автобіографією художника, під час навчання у Ю. Панькевича М. Бойчук «рисував з природи» [24, с. 334], тобто ще не звернувся до іконопису. Це, вочевидь, пов'язано із навчальними вправами, а не естетичними

вподобаннями вчителя, адже Панькевич належав до галицької традиції іконного мистецтва кінця XIX століття.

Ю. Панькевич, як і Бойчук, був уродженцем села, а перші навички ремесла отримав завдяки батькові, церковному маляреві [19, с. 5–6]. Він отримав високоякісну освіту в Бережанській гімназії, де вивчав давньогрецьку мову та античну літературу, згодом став студентом відомого на Галичині художника Яна Матейка у Краківській школі красних мистецтв [19, с. 7] і довершив свою майстерність у Віденській академії [19, с. 10]. У Відні Панькевич виявив інтерес до археології, маючи амбіції досліджувати середньовічне та барокове українське мистецтво [19, с. 12]. Коли скрутне фінансове становище змусило Панькевича звернутися до іконописного ремесла, він підійшов до роботи із цікавістю історика [19, с. 14]. На думку дослідника Ярослава Нановського, «молодого Панькевича, який не був прихильником візантизму й не прагнув продовжувати його традиції, хвилювало малярство XVII століття, в якому ікона набула світського характеру, стала живописним твором земного звучання, словом, наблизилася до народних уявлень» [19, с. 16].

Згідно із автобіографією, провчившись у Львові п'ять місяців, М. Бойчук відправляється до Відня, де Ю. Панькевич підвищував кваліфікацію, аби стати викладачем гімназії [24, с. 334]. У австрійській столиці Бойчук перебував протягом шести місяців, і мав змогу порівняти церковне мистецтво провінції та метрополії (такий розподіл зчитується і у словах Бойчука: львівські майстри протиставляються «сучасним», віденським, — що свідчить про локалізм і градацію рівня мистецьких шкіл Австро-Угорщини від центру до кордонів): «Ще як я вчився у Львові <...>, то познайомився з церковними малярами і з їх працями, які більш схожі на візантійські, ніж на сучасні. І от мене зацікавило, порівнюючи їх твори з польськими: чому ті церковні малярі все хочуть бути схожими на польських, сучасних малярів? Чому між ними така різниця?» [24, с. 334]. Відповідей на це питання Бойчук

не дав, але Л. Соколюк визначає характер мистецької ситуації у Відні так: «Австрія включалася у новітній рух європейського мистецтва <...>. В столиці з її імперськими потребами мріялося про фрески і великі ансамблі, а монументально-декоративний живопис ставав головною сферою діяльності молодого Клімта» [24, с. 15].

У Віденських колекціях Бойчука зацікавили роботи «грецьких майстрів, вихованих на єгипетському мистецтві» [24, с. 334], тобто фаюмський еллінський живопис, який продовжував традицію єгипетського погребного портрету, — згідно із давньоєгипетськими віруваннями, збереження тіла впливало на стан душі в загробному світі (із практикою муміфікації пов'язаний поступ науки та мистецтва, розвиток скульптури, яка виконувала ту саму ритуальну функцію, що й пізніші портрети) [5, с. 58], — який був важливим явищем у дослідженні візантійського мистецтва на території України. Протягом XX століття монументальний живопис Церкви Успіння пресвятої Богородиці (Десятинної церкви) та Софійського собору радянські дослідники асоціювали із традицією еллінського мистецтва візантійської провінції Солунь (Салоніки, Тессалоніки) у Греції (із якою асоціювали й фаюмські портрети), саме через подібність портретних зображень у Києві до погребних портретів римського Єгипту [11, с. 250]. Хоч нині візантологи вважають, що художники Десятинної та Софійської церков належали до столичної константинопольської школи [10, с. 597], у тягlostі традиції, вважає Л. Соколюк, «Бойчук відчув зв'язок з мистецтвом християнського світу» [24, с. 15].

Зв'язок єгипетської та візантійської естетик сягають Стародавнього світу часів правління фараона Аменхотепа IV Ехнатона. Його релігійна реформа передбачала перехід від політеїзму до монотеїзму та зображення бога не через предметний образ, а радше абстрактний символ [5, 65]. Бог Атон позначався Сонцем, промені якого завершувалися простягнутими долонями. Як і перехід до єдинобожжя у Римській імперії докорінно змінив

естетичну систему, цей поступ серйозно вплинув на світосприйняття давніх єгиптян: доехтонівське єгипетське мистецтво мало чіткі правила зображення — патос, ідеалістичне зображення людини у профіль, як правило зі зміненою анатомією, щоби показати найпривабливіші для художника частини тіла в одному зображенні (тому обидві ноги на зображеннях зазвичай повернені ступнями до глядача), пейзажні зображення з висоти пташиного польоту, але із «лежачими» на поверхні об'єктами уваги, чітка гендерна атрибуція (зазвичай чоловіки були більшими та темнішими за жінок), сувора іконографія божественних сюжетів тощо [5, 60–64], — що змінилося на значно менш величний настрій художніх робіт, найголовніше виражений, як і на візантійській іконі, свідомим спотворенням тіл та облич [5, 67–68]. Зміна візуального бога абстрактним символом перевернула уявлення про важливе навіть на умовно світському зображенні.

Загалом, подібність візантійського та єгипетського живописних традицій (на думку мистецтвознавця Ернста Гомбріха, «візантійці наполягали на дотриманні традицій майже так само суворо, як єгиптяни» [5, с. 138]) цікавило М. Бойчука. Він досліджував цей зв'язок, не обмежуючись музеями Відня [29, с. 475].

Після повернення з Відня Бойчук, за наполягання І. Труша та підтримки А. Шептицького, на п'ять років відправляється на навчання до Краківської академії красних мистецтв (де свого часу навчався Панькевич). Його учителем став імпресіоніст Леон Вичулковський [24, с. 17]. Бойчук критично відгукувався про свій досвід у Академії («У Кракові мені більше звертали голову, ніж давали хисту <...> Мене не задовольняло малювання в Академії» [24, с. 334]), але не вважав його даремним, адже отримав важливий глядацьку практику та ремісницькі навички.

Порівнюючи роботи вчителя та учня на один мотив, можна добре визначити природу Бойчукового мистецтва. Портрет Стефана Жеромського, польського шляхтича та письменника, у якого Бойчук жив якийсь час [24, с.

334], авторства Вичулковського (рис. 1) детально зображує статечного та самовладного батька Жеромського та, майже ескізно, м'якого, у пів лежачому положенні сина Адама, на тлі природного пейзажу, у пастельній техніці. У настрої картини Вичулковського прочитується декаданс зламу століть — себто втомленість та естетизм. На олійній роботі Бойчука (рис. 2), створеній через рік після вчительського полотна — по-візантійському суворий (ніби Юстиніан I на фресці в базиліці Сан-Вітале, Равенна), освітлений прицільним бароковим променем Жеромський сидить на контрастному караджиському тлі. На відміну від учителя, Бойчук віддає перевагу емоційній гостроті та динамічності, на візантійських ликах святих. Відсутність предметного фону у М. Бойчука може свідчити про його глибоке знання філософії давніх іконописців, які зрідка зверталися до детального тла, віддаючи перевагу символічним кольорам.

У період, коли М. Бойчук навчався у Кракові, значний вплив на культурний рух у Польщі мав Станіслав Виспянський, учень Яна Матейка, представник польської сецесії [24, с 17–18]. За твердженням редактора «Видавництва української молоді» у 1927 році: «Якраз в 90-х роках Краків завів собі свого власного Бекліна, а ім'я цього Бекліна у Кракові було Станіслав Виспянський. Зла доля схотіла, щоб цей пророк пластичного мистецтва у слов'ян справді мав великий хист літературний, і це тільки сприяло з одного боку тому, що він уже цілком на законній підставі і в малярстві залишався літератором, а з другого боку це сприяло його популярності, загально-приступності і безапеляційності його признання і громадського утвердження <...> У Кракові Виспянський в мистецьких колах був справжнім ідолом, а виспянщина запанувала безоглядно і майже нероздільно» [25, с. 10–13]. Релігійність, синтетичність (зокрема літературність) та монументальність, якими відзначається мистецтво С. Виспянського, через посередництво польського художника, чи без його

прямого впливу, стали головними рисами мистецтва Бойчука через десятиліття після навчання у Кракові.

У 1905 році М. Бойчук відправляється на навчання до Мюнхену, де продовжує своє дослідження західної сецесії [24, с. 21]. Навчання художникові не подобалося, бо «малярі світять тонами і кольорами, розсіяними в образі, як дорогоцінне каміння», не «дошукуються форми» (маючи на увазі, що рисунок у Мюнхенській академії сильно поступається кольорові, а властиво рисунок є ключовим елементом візантійського та народного українського живописів, звідки, висновуючись на поданій цитаті, уже в 1905 році Бойчук черпав натхнення) [24, с. 22].

У 1907 році, фінансований А. Шептицьким, М. Бойчук втілює своє давнє прагнення поїхати в Париж [24, с. 24]. Він навчався у Академії Рансона, оточений художниками групи Набі (які були прихильниками синтетичних мистецьких форм: вітражів, сценографії, гобеленів тощо [28, с. 48]), зокрема — у Поля Серюзьє, послідовника Поля Гогена [24, с. 23].

Про естетичну революцію Гогена Е. Гомбріх писав так: «Делакруа поїхав до Алжиру в пошуках інтенсивніших кольорів і вільнішого життя. Прерафаеліти в Англії сподівалися знайти цю безпосередність і простоту в незіпсованому мистецтві Епохи Віри. Імпресіоністи захоплювалися японцями, але їхнє мистецтво було надто вишуканим у порівнянні з тією інтенсивністю і простотою, якої прагнув Гоген. Спочатку він вивчав народне мистецтво, але це не тривало довго. Йому потрібно було втекти з Європи й жити серед тубільців Південних морів як один із них, щоб виробити власний шлях до спасіння. Роботи, які він привіз звідти, спантеличили навіть деяких його друзів. Вони здавалися примітивними. Це було саме те, чого хотів Гоген» [5, с. 551].

Коли Гоген, отримавши визнання і надихнувши перших послідовників, голосно прозвучав у Франції та Європі загалом, кубізм Пабло Пікассо тільки-но мав шокувати без того спантеличений мистецький процес. Пікассо також

звернувся до примітивного світовідчуття — він шукав нову манеру під впливом, передовсім, примітивних африканських скульптур [31, с. 23], але також важливими для його кубістських експериментів стали давні іберійські, єгипетські й еллінські пластичні мистецькі форми [31, с. 20–23]. І хоча, на думку мистецтвознавиці Людмили Ковальської, М. Бойчук «за кубістами не пішов» [28, с. 48], роботи бойчукістів 1910-х років мають виразні риси кубістичного мистецтва, не наслідуючи естетичної філософії Пікассо.

Формальні стильові винаходи Гогена та набідів, клуазанізм і синтетизм, помітно вплинули на перші паризькі картини М. Бойчука та візантистів, групу, що він заснував у Парижі. «Салон незалежних» 1910 року стала другою, після «Осіннього салону» 1909 року, публічною виставкою школи, і першою, що до нас дійшли фоторепродукції робіт [24, с. 25]. Головні риси цих зображень: двовимірність, локальні кольори і чітка, товста лінія набідів, що властиво й візантійському мистецтву, на яке Бойчук орієнтувався ще з перших великих виставок, про що писали члени школи Бойчука [24, с. 25] і відзначили французькі (зокрема, Гійом Аполлінер і Андре Сальмон), польські та російські критики, які відвідали «Салон» [24, с. 25–26]. Але найбільше роботи Бойчука відсилають саме до примітивного мистецтва. Пасторальний сюжет «Дівчини з гусками» (рис. 3), най можна відзначити також елементи візантійського лику, — поворот обличчя у три чверті, вузький ніс і чітко окреслені брови; постаті віддано центральну вертикальну вісь композиції, а гуси обабіч неї утворюють декоративний ритм (що також відзначено Л. Соколюк [24, с. 30]), властивий композиціям житій, сюжетів «Зішестя Христа в пекло» та «Успіння Богородиці» або іконного обрамленню — втілений радше у манері народної картини. Підтвердження знаходимо в колористиці, не властивій візантійському малярству (зелений та рожевий), хоча ймовірно, що палітра може бути спотворена часом і якістю фоторепродукцій, але не до тієї міри, аби надто змінити кольорову концепцію роботи М. Бойчука.

Значно сильніший вплив візантійського руського живопису відчутний у роботі «Сон» (рис. 4) із тієї ж виставки. Зворотна лінійна перспектива, характерна для давнього християнського малярства, і подібне архітектурне тло вказують на закоріненість у живописну традицію доби княжого Києва. Із тим, на думку мистецтвознавця Дмитра Степовика, локальні народні мистецькі явища впливали на візантійській іконопис у Києві з перший столість існування у місті сакрального християнського мистецтва [26, с. 34], тому складно розділити примітивізм і неовізантизм у перших художніх експериментах М. Бойчука.

Набагато виразніше візантизм втілюється у малюнках Миколи Касперовича. У композиційно синонімічному до «Сну» шкідку до фрески «Зодчий всесвіту» (рис. 5) вони поєднуються із бароковою пластичністю. На цій роботі також вперше послідовується елементи садового мотиву, який врешті став центральним для школи бойчукістів.

Повернувшись до Львову в 1910 році, Бойчук став реставратором творів професійного та народного релігійного мистецтва, а згодом був запрошений до Російської імперії Російським археологічним товариством [24, с. 35].

Цікавість до візантійського мистецтва на підросійських територіях України була зумовленою широкими історичними студіями протягом ХІХ століття та ідеологічною актуальністю. Починаючи з 1810-х років було досліджено та відновлено середньовічні стінописи Софійського собору, Успенського собору Києво-Печерської лаври, Кирилівської церкви, зібрано кілька колекції руської ікони [27, с. 9–11]. У 1884 році керуючим оздоблювальних робіт у Володимирському соборі, — імперському пам'ятнику, архітектоніка котрого, посилаючись до форм середньовічної руської архітектури, мала ствердити тяглість руської та російської культур — було назначено дослідника давньоруського мистецтва, члена Російського археологічного товариства, Адріана Прахова [27, с. 11]. До оздоблення

собору, опріч російських художників, було запрошено й дванадцятьох учнів школи Миколи Мурашка [26, с. 92]. У цей таки період над розписами у трапезній церкві Києво-Печерської лаври із учнями М. Мурашка працював й український художник Іван Їжакевич [26, с. 92].

У Російській імперії М. Бойчук досліджував давнє релігійне мистецтво, методологію реставрації (реставрацію у Росії та Києві він послідовно критикував у пресі [24, с. 38]). У цей час Бойчук копіював зразки руського іконопису — ікона святого Миколая (рис. 6) до найдрібніших деталей повторює центральну фігуру ікон типу «Святий Микола із житієм» (XVI ст.) Перемиської та Закарпатської артілей (фоторепродукції подані в монографії Д. Степовика [26, с. 206; с. 220; с. 237]). Прикметно, вказані ікони не належить до візантійського мистецтва, але консервативні іконописні школи наслідували риси давніших тенденцій: «Навіть у межах нових стилів, прямо протилежних візантинізму, українська ікона ніколи не поривала зі східнохристиянською філософією ікони» [26, с. 44]. На цьому фундаменті М. Бойчук доформував власний стиль.

На іконі «Таємна вечеря» (рис. 7), перед тим як відійти у експерименти із формою та палітрою, Бойчук впритул наблизився до візантійського стилю без значного впливу примітивізму. Лише складний виразний ритм вказує на модерність зображення, але візантійські обличчя, рисунок, виповнююче площину світло та всеоб'ємлючий теплий колір («Наші <давні київські — Є. Д.> майстри любили тон червінного, а не блілого золота, вживаючи його обмежено, а не так щедро, як, наприклад, новгородські іконописці. Найдавніша українська ікона «тепла» за колоритом» [26, с. 34]).

У ймовірній роботі М. Бойчука, «Пророк Ілля» (рис. 8), створеній для каплиці Дяківської бурси у Львові [24, с. 41], художник експериментував із геометризацією. Кубістичні пошуки в роботі (у кубізмі Пікассо, як і в досліджуваному Бойчуком єгипетському мистецтві, «усе мало бути зображено з найхарактернішого ракурсу» [5, с. 61], — до якоїсь міри це були

споріднені естетичні філософії) органічно поєдналися із візантійським живописом, що його чіткий рисунок ділить площину на локальні плями (манера «Святого Іллі» ближча до константинопольської, ніж київської ікони, адже, за Д. Степовиком, «ікона Київської Руси не така «графічна», як візантійська; всяка лінія в ній — не злам двох площин, а зустріч куди менш категоричних та геометризованих, обтічних, лагідних і м'яких об'єктів» [26, с. 34]), — Бойчук увиразнив рисунок і зробив зображення експресивнішим за давній канон.

Художник використав традиційні для давнього візантійського мистецтва техніки, що були встановлені для іконопису на Сьомому Вселенському Соборі 787 року [26, с. 19], — темперу на дереві та позолоту.

Іменем пророка Іллі названа одна із найвпізнаваніший в українському мистецтві (завдячуючи, зокрема, акварелям Тараса Шевченка) пам'яток українського архітектурного бароко, церкву в Суботові, споруджену коштом Богдана Хмельницького. Для України доби національно-визвольних війн і державотворчих процесів початку ХХ століття пошук розірваних російськими інвазіями культурних традицій був важливим процесом. Василь Кричевський, архітектурні концепції якого ще в 1903 році «в небувалий до того спосіб, спричинились до підвищення національної свідомости української інтелігенції» [21, с. 26], у розпал війни із російськими більшовиками працював над дизайном валюти та гербів для новоствореної Української держави [21, с. 41–42], намагаючись поєднати середньовічну українську геральдику і народну орнаментальність. Георгій Нарбут, який з гімназійних часів вивчав давні українські шрифти та цікавився археологією [7, с. 17–19], у 1910-х роках досліджував барокове мистецтво [7, с. 36–37], врешті поставив собі за мету відродити графіку на національних стильових засадах [7, с. 62]. За Л. Соколюк, «свій неовізантизм Бойчук розглядав як сучасний національний стиль українського мистецтва» [24, с. 39].

Власне художники, які намагалися відшукати «український стиль», і були потрібні Україні у 1910-х роках, як мінімум, суто політично. Гроно таких митців урешті сформувало професорський склад утвореної в 1917 році Української академії мистецтв (окрім М. Бойчука, Г. Нарбута, братів Кричевських — Микола Бурачек, Михайло Жук, Абрам Маневич, О. Мурашко).

Саме в УАМ відбулося становлення бойчукізму як повноцінного, теоретично обґрунтованого естетичного явища. Класи бойчукістів з'явилася в 1917 році в Українській академії мистецтва, де М. Бойчук став викладачем майстерні мозаїки, фрески й ікони (пізніше — майстерня монументального мистецтва) [24, с. 56]. Також Бойчук разом із Кричевським викладав у майстерні композиції [21, с. 42]. Під час радянсько-української війни бойчукісти залишилися у Києві, працюючи в складних умовах, а після окупації міста більшовиками художники беруться за кілька політичних замовлень окупаційного режиму. У цей період остаточно утвердилися не тільки важливі для школи естетичні риси, а й визначні мотиви.

Серед студентів Бойчука у Академії: Тимофій (Тимко) Бойчук, брат Михайла, Софія Налепинська-Бойчук, яка отримала освіту в студіях Петербургу та Мюнхену, навчалася у Парижі разом із чоловіком і експонувалася на виставках неовізантистів, М. Касперович, товариш Бойчука за Краківською академією (викладач — Ю. Панькевич), також учасник паризьких виставок, Іван Падалка, вихованець Миргородської художньої школи Гоголя та Київського технікуму, Василь Седляр, вихованець Київського художнього училища, Сергій Колос, який навчався у Неаполі та Мюнхені, студент В. Кричевського, Оксана Павленко, студентка Федора Кричевського, Я. Музика, яка фактично стала архіваріускою бойчукістів, зберігши безліч творів та документів після репресій, Лесь Лозовський, студент Г. Нарбута, Микола Рокицький, Антоніна Іванова та інші.

Першими роботами бойчукістів для більшовицької влади у Києві, за свідченням М. Бойчука, стали оздоблення агітаційного пароплава «Більшовик» (жодних джерел, крім Бойчукового есею «Curriculum vitae», про цей мистецький проєкт не збереглося), Оперного театру до з'їзду волвиконкомів та київських Луцьких казарм [24, с. 59–60]. На збережених фото та шкіцах бачимо робітничі селянські сюжети, виконані в синтетичній манері неовізантичного, рустикального та барокового стилів. Саме таким поєднанням врешті стала прикметна манера бойчукізму.

На фото робіт у Луцьких казармах (1919) бачимо, що, не відмовляючись від рис візантійських ликів, бойчукісти звертаються до барокової експресії («<у бароковій іконі — Є. Д.> жодна постать не трактується як нерухома, застигла, без пристрастей. Порушено було правило гармонії, що спонукало застосовувати різні види асиметрії в композиції, заміну врочистого, «царського» жесту раптовим і різким рухом. Святі на іконах наче позбулися небесного спокою і стали співпереживати людям» [26, с. 64]) та образности — козаки на зображеннях «В єднанні — сила» та «Гуляй душа без кунтуша» [24, с. 60–61] бачимо образ запорожця театральної традиції ХІХ століття і фольклорного козака Мамая. На стінописі «Свобода, рівність і братерство» [24, с. 61] бачимо панну в міському вбранні ХVІІ століття, що стоїть у позі Богородиці Покрови (рис. 9) (повертаючись до пошуків національної традиції: «Хоч Покрова відома в інших країнах православної віри, однак тільки в Україні вона стала національною іконою. Цей образ вельми глибоко вразив дух та характер народу, набувши неповторних композиційних, іконографічних варіантів і ставши зразком використання стилю бароко в мистецтві ікони взагалі» [26, с. 66]).

Школа М. Бойчука також звертається до плакатного медіуму. Дослідник М. Шкандрій зазначав, що в роботах бойчукістів немає «зображень комуністичної диктатури, Леніна, марксистської доктрини», натомість радянський патос втілюється у зображеннях великих народних мас

— перше, і аграрному символізму — друге [30, с. 60]. Аграрний символізм Шкандрій називає «конкретними українськими реаліями», хоча таке визначення досить обмежене, адже плакати часто обмежуються «жовтими полями пшениці, пишними квітами, блакитним небом, барвистому образі селян», зрідко звертаючись до «цитат класиків української літератури» [30, с. 60], — Україна на плакатах бойчукістів позбавлена історії та релігійної культури.

Усупереч цій тенденції написано плакати «Шевченкове свято» (рис. 10), ймовірно, роботи М. Бойчука [30, с. 61]. Мілітарність, властива козацький бароковій графіці, риси неовізантизму, втілені в дуже модерністичній динаміці (звертаючи увагу на гру ліній та геометричний форм), посилення на текст Тараса Шевченка.

Зміна небесних сюжетів на народницькі, робітничі та селянські, вплинули на зміну стилістики. Хоча твори агітаційного характеру залишалися по-релігійному патосними, до них повернулася рустикальність форми (Бойчук зазначав: «Обізнаність із творчістю різних епох допомогло мені зорієнтуватися в елементах образної мови народного мистецтва» [29, с. 474]). Як зазначала Л. Соколюк, «Герої усіх композицій — представники народних мас <...> Необхідно було знайти свій новий шлях у контексті особливостей історичної обстановки. Не випадково М. Бойчук за стрижень нових пошуків обирає фольклорний підхід» [24, с. 63]. Усі герої цих стінописів — народні святі в земному житті (подекуди й буквально фольклорно-релігійні герої, як Юрій Змієборець на розписі «Робітники й селяни, об'єднавшись у пролетарський революції, знищують гідру капіталізму» [24, с. 62]), звідси і візантійська святість на обличчях, і бароковий рух (коваль у роботі на роботі І. Падалки у Київському оперному театрі [24, с. 58], козак, за яким розвивається свита, на «Гуляй душа без кунтуша» тощо) і народна орнаментальність та сюжетність.

Висновки до розділу 2.

М. Бойчук, який зростав на Тереховельщині, оточений народною культурою, як художник формувався серед митців Товариства для розвою руської штуки (осередку народних та професійних малярів та іконописців) у Львові, — місті, що стало культурним центром української нації у другій половині XIX століття. З ініціативи вчителя Ю. Панькевича та мецената митрополита А. Шептицького, Бойчук навчався у Львові, Кракові, Мюнхені та Парижі. До перших великих виставок в Парижі вправлявся у пейзажах і портретах в імпресіоністській манері. Навчання присвячував зокрема вивченням музейних експозицій, зразкам давнішого мистецтва: давньоєгипетського та ісламського. Бойчук намагався децентралізувати джерела українського мистецтва, шукаючи формальні паралелі не тільки між українською давньою та народною образотворчістю із мистецтвом Візантійської імперії, але й іншими образотворчими традиціями Західної Азії, Північної Африки та Європи.

Навчання у Парижі відзначилося впливом на Бойчука П. Гогена та послідовників із групи «Набі». Бойчук звернувся до примітивної естетики.

Заснування групи неовізантистів на чолі із М. Бойчуком знаменувалося двома великими виставками у Парижі: «Осіннім салоном» 1909 і «Салоном незалежних» 1910 років. Бачимо значний вплив давньоукраїнського та візантійського мистецтва на послідовників бойчука, наприклад М. Касперовича, але значно помітніший вплив форм селянського мистецтва на роботи самого М. Бойчука.

Після повернення до України, під час роботи іконописцем та реставратором релігійного живопису у Львові, Києві, Москві та Новгороді, М. Бойчук якийсь час копіював зразки неовізантійського та середньовічного іконопису; його художні твори цього періоду якнайбільше нагадують ікони та стінописи часів княжого Києва. Цей період творчості художника найкраще піддається дефініції «неовізантизм».

Заснування УАМ, що характеризувалося пошуком національної мистецької традиції, викладачем якої Бойчук став, уможливив створення школи бойчукізму (спершу, класи мозаїки, фрески та ікони) як явища мистецького поступу.

Після захоплення Києва іконописні класи не могли більше існувати, тому іконописці-бойчукісти мали би змінити порядок денний. Релігійні сюжети поступилися політичній агітації, хоча значні елементи релігійного мистецтва залишаються у експериментах бойчукістів.

У цей період формуються основні риси (неовізантичні, необарокові, примітивісткі) образи (святі в постатях селян і робітників, літературні та фольклорні персонажі) та лейтмотивні сюжети школи, зокрема селяни в саду.

РОЗДІЛ 3.

ДЖЕРЕЛА ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЗОБРАЖЕНЬ НА МОТИВ РАЙСЬКОГО САДУ В ТВОРЧОСТІ БОЙЧУКІСТІВ

3. 1. Образ саду в межах дослідницьких студій М. Бойчука

Образ саду фігурував у мистецтві задовго до християнства — це пов'язано зі становленням культури садівництва у давній період. Закритий сад (пізніше в християнській традиції — *hortus conclusus* — сад, огорожений стіною) зображений в гробниці Небамуна (рис. 11) і є частиною ідилічної картини загробного життя вельможі: напис у верхній частині південної стіни гробниці засвідчує, що похований був «досконалим фаворитом Володаря Двох Земель <мається на увазі фараон Тутмос III [32, с. 376] — Є. Д.>, прославленим Благим Господом <Амоном, богом, шанованим у місті Фіви, де знаходиться гробниця [32, 372] — Є. Д.>, улюбленим серед його придворних, капітаном військ Небамуною, голосом істини», біля нього зображено дружину та дітей, а на столах довкола розкладено двадцять два дари (хліб, м'ясо, мед, вино тощо) [32, с. 372]. Безтурботність розпису, на думку Е. Гомбріха, безпосередньо пов'язана із віруваннями єгиптян про забезпечення добробуту в потойбічному житті — зображення наділялося магічними функціями перенесення зображуваних об'єктів до загробного царства [5, с. 59–60].

Із розповсюдженням християнства сад отримав додаткову конотацію в образі Едему. Найперше, з легенди про вигнання Адама і Єви з Раю, але також зосібно у численних віршах. Власне поняття «*hortus conclusus*» походить із «Пісні над піснями» царя Соломона до нареченої Суламіти: «Замкнений садок — то сестриця моя, наречена моя — замкнений садок, джерело запечатане» (Пісн. 4:12; тут і далі — переклад І. Огієнка).

Деякі теологи, наприклад Себастьян Кастелліо, протестантський проповідник, піддавали сумніву приналежність «Пісні над піснями» до канону через еротизм, хоча позиція церков лишалася незмінною — Соломонова пісня є гімном священного шлюбу [33, с. 4–5]. Через патетизацію цнотливості в «Пісні над піснями» та апеляцію до ідентичних образів (лілії) пізніші, — новозавітні — літературна і образотворча традиції почали асоціювати слова, звернені до Суламіти, із Дівою Марією [33, с. 31–32]. Літературознавець Стенлі Стюарт вказує, що сад в цьому біблійному вірші стає віддзеркалюючим образом у дихотомії непорочної (Суламіти, Марії) та гріховної (Єви) наречених [33, с. 35, 38]. На думку Стюарта, напряду із літературним образом пов'язаний образотворчий образ Благовіщення, «нагадуючи глядачеві, що в певний момент часу Господь увійшов у дівоче лоно» [33, с. 38]; як приклад, дослідник пропонує картину Ганса Мемлінга, натхненною триптихом Рогіра ван дер Вейдена (рис. 12).

Іконографія *hortus conclusus* стає особливо популярною у Флоренції доби Ренесансу, а згодом розповсюджується і всією Італією. Козімо Медічі та його нащадки підтримували розвиток ботанічних наук і садівництва, що «призвів до відродження класичних ідеалів щодо чеснот і зручностей пастирського життя» [34, с. 16]. У Італії почалося будівництво закритих садів довкола маєтків знаті: сади у Палаццо Пітті, Вілла ді Пратоліно, Вілла Л'Амборджана, Вілла Поджо-Імперіано.

Серед художників, які звернулися до образу *hortus conclusus*: Фра Анджеліко (рис. 13), — у його роботі Марія і Єва протиставляється черех розділення зображення архітектурними елементами та протилежним рухом янгола і грішників, — Доменіко Венеціано, Бернардіно Луїні та інші. Згодом іконографію саду запозичують і митці півночі.

М. Бойчук, «вивчаючи техніку фрески, <...> зіткнувся з культурою релігійного малярства в Італії, <...> Азії, Африки і Америки, <...> вивчав малярство старого Єгипту, Ассирії, Індії, Китаю, Японії» [29, с. 475], — для

Бойчука важливим було дослідження матеріалу із яким він працює, хоча такого інтернаціонального набору художніх прикмет визначити не доводиться. Студії італійського середньовічного, пізньосередньовічного (проторенесансного) та ранньоренесансного (риси саме цих епох італійського мистецтва можна визначити як найприкметніші у творчості автора) образотворчого мистецтва вимагали експедиції, у яку М. Бойчук відправився разом із С. Налепинською-Бойчук і М. Касперовичем [17, с. 144]: «Зацікавленість моя монументальним малярством і колективною формою художньої праці навела мене на думку поїхати до Італії, щоб на місці вивчити твори італійських майстрів різних епох, різні технічні засоби у фресці, темпері, олії» [29, с. 475]. Зацікавленість Бойчука у вивченні історії мистецтва, його зосередженість на італійському малярстві підкреслює риси південного Ренесансу в роботах школи.

Перший учитель Бойчука Ю. Панькевич починав свою творчість із копіювання зразків південного ренесансного мистецтва за часів навчання у Віденській академії [19, 10]. Його картина «Сільська мадонна» (рис. 14) фактично зображує жінку в українському традиційному одязі із дитям, на тлі селянських хат. На ренесансу іконографію вказує хустка матері, подібна до мафорію, риси обличчя дитя, як на картині Сандро Боттічеллі «Мадонна з дитям і вісьмома янголами» (рис. 15) і сад, оточений парканом (не високим муром, але тином — біблійна цитата переослена через локальний контекст). На думку Я. Нановського, естетичні ідеї Панькевича пов'язані із періодом українського мистецтва, коли «гуманістичні ідеї Відродження, мистецтво Ренесансу і післяренесансне мистецтво, традиції якого проникають на українські землі із Заходу, докорінно змінюють світогляд митців, їхнє ставлення до дійсності й до мистецтва» [13, 16].

Вплив західного ренесансного мистецтва також був значно помітніший у творчості іншого галицького художника кінця XIX – початку XX століть Олекси Новаківського. У розробках художника для шкіцу до ікони «Мати

Милосердя» (рис. 16), що так і не була створена [13, с. 194], для центрального вітваря собору Святого Юра у Львові (реставраційні роботи в соборі проводилися Бойчуком [24, с. 40]), можна ідентифікувати впливи італійського Відродження [13, с. 194]: вбрання Марії, вузьке в зоні декольте й широке в животі та стегнах, довга шия Христа-дитини та богородиці на окремих шкідках, зображення її босою, що стоїть на хмарах у променях світла з-за її фігури (подібно до «Сікстинської Мадонни» (1514) Рафаеля і «Успінню» (1516) Тіціана), та елементи античної архітектури в ранніх розробках — елементи Ренесансу. Отже Бойчук не був відзначений інтересом суто до італійського мистецтва, але така зацікавленість існувала в середовищі, у якому стиль художника тільки формувався, а майже культурологічна робота Бойчука із предметними першоджерелами вказує на ймовірну спорідненість художніх робіт бойчукістів із прикладами втілення образу *hortus conclusus* в італійському образотворчому мистецтві.

«Вражало мене, що деякі східні речі <...> так схожі до наших народних, українських», — зазначав Бойчук у автобіографії [24, с. 334]. У мистецтві ісламського світу сад був окремим наративним засобом: суворіша, ніж у інших авраамічних релігіях, заборона на зображення предмету дала поштовх до розвитку нової мови виразності — каліграфії та складних орнаментів (арабесок), натхнених рослинними мотивами. За Е. Гомбріхом, з XIV століття перське мистецтво повертається до предметності, але тривале обмеження продовжувало впливати на манеру; закриті сади на іранських ілюстраціях щільно орнаментовані, подібні на текстильні вироби, поширені в регіоні, — «схожі на килим, що якимось чином ожив у казковому світі» [5, с. 143].

Повсюдно ісламський сад поширився у VII столітті, із активним розвитком економіки та науки на Близькому Сході [35, с. 85]. Як зазначають дослідниці Зайнаб Абдул Лафітт та Сумарні Ісмаїл: «Сади створювалися по всьому ісламському світу, де для цього були умови: їх можна було знайти в

південній Іспанії, по всій північній Африці, у Ірані, Афганістані та Індії» [35, с. 86]. Символічна роль саду в ісламському мистецтві, як і в християнстві, сягає доісламських звичаїв: монарші сади із пишними бенкетами, як і в античному світі і у Візантійській імперії, сформували ставлення до саду як до місця відпочинку та розваги [35, с. 86]. У релігійній традиції насолода тіла змінилася насолодою душі — подібно до християнського, ісламський сад став розглядатися як проєкція раю (джаннат у Корані також описано тіністим садом) у земному житті; «у міру розвитку ісламу метою було створення концепції саду, яка б якнайточніше відповідала опису із Корану» [35, с. 86]. Оаза серед пустелі, оточена муром, у межах якого можна насолодитися соковитими плодами, випити прохолодної води, перепочити від спеки чи вітру, споріднює мусульманський сад із християнським *hortus conclusus*.

Як було встановлено, історичні стилі українського мистецтва, які вплинули на бойчукізм — візантизм та бароко. Спробуємо розглянути підходи до роботи із мотивом саду у відповідні періоди.

Візантійські ікони, зокрема княжого Києва, ставили за мету створити умовний простір світла та кольору, а не предметне тло («Золоте тло <...> — це і є глибокий простір ікони, при чому простір безмежний, космічний» [26, с. 28]). Лише елементи орнаменту (більше поширені в стінописах: фресках Десятинної церкви, Софійського собору тощо) могли би означити цей небесний сад. Вочевидь, Царство Небесне на візантійській іконі, як і Святий Дух, безпредметні.

Епоха ренесансу та пізніший перехід до бароко (козацьке бароко наслідувало здобутки ренесансного періоду: «Головні надбання ренесансної ікони, — ясність кольорів, осяжність постатей, відчуття простору, декоративність, — рясно розсіялись по барокових іконах, були в них використані й розвинені» [26, с. 64]) в українському іконописі (XVI–XVII століття), на думку Д. Степовика, відзначився впливом народного іконопису [26, с. 44] (не даремно Олександр Найденов відзначав «вплив українського

бароко, зокрема його образотворчих — образних та іконографічних — чинників» [18 с. 193] на народну українську картину). Здобутками цього періоду користалися бойчукісти — за великою мірою саме ренесансно-барокова, а не візантійська ікона (не вважаючи «Таємної вечері» (рис. 6), дала художникам той набір прийомів, яким відзначилася манера школи, — вони не пішли в абстрактність візантизму, незмінно наслідували риси рустикального мистецтва.

Ренесанс уможливив відхід ікони від абстрактного площинного тла та зворотної лінійної перспективи, а бароко остаточно порвало із умовністю зображення, як зазначав Д. Степовик: «Бароко <...> зупиняється на цілковитій тілесній присутності святого в реальному земному просторі, на тлі природи, архітектури міста тощо» [26, с. 64]. Пейзаж став можливим як частина не тільки композиції, але й ідейної складової ікони.

У західноукраїнській іконі XVI–XVII століть у іконографії архангела Михаїла бачимо зображення вигнання Адама та Єви з Раю. Поруч із іншими діяннями «святого воїна», — знищення Содому та Гомори, розмова із Авраамом у сцені жертвопринесення Ісаака, змагання із Яковом, явлення цареві Давидові у сні тощо, — вигнання першогрішників; прикметно, що на центральному зображенні, як вважає дослідник Святослав Гординський, Михаїл борить змія, метафорично зображеного як рушник, покладений у формі вісімки, а в бароковій традиції його атрибутом став вогняний меч («І вигнав Господь Бог Адама. А на схід від еденського раю поставив Херувима і меча полум'яного, який обертався навколо, щоб стерегти дорогу до дерева життя» (Бут. 3:24) [4, с. 17].

Як і в ісламському мистецтві, у бароковому образотворенні рослина отримує окрему значну естетичну функцію. Об'ємна різьба не просто прикрашала іконостас, вона мала глибоке символічне значення [26, с. 67]. Постаті святих на іконах, серед пишних оздоб іконостасу, ніби перебувають у Едемі.

Актуальність образу саду відображена в українській літературній традиції XVII–XVIII століть, а відповідно й у книжковій графіці. За літературознавцем Леонідом Ушкаловим, у переліку текстів на мотив: «Огородок Маріи Богородицы» Антонія Радивиловського (автор персоніфікує райський сад в образі Діви Марії, — «Вся добра єси, в твоємъ Имени Рай маєшь» [22, с. 2], — на титульній сторінці видання, тиражованого в друкарні Києво-Печерської лаври, бачимо Сад, що ним гуляє Христос, оточений високим муром і освячений Богородицею), «Вертоград многоцвѣтный», Симеона Полоцького, «Виноград» Стефана Яворського (в образотворчій традиції із виноградом асоціювався Ісус Христос — за багатьма іконографічними мотивами: «Христос Виноградар», «Христос Виноградна лоза», «Христос у виноградній давильні», «Розп'яття з виноградною лозою», — повсюдно позначаючи жертву, кров Христа для причастя [26, с. 71]) тощо; закривав цей перелік Григорій Сковорода зі збіркою поезій «Сад Божественных Пѣсней, Прозбѣший из зерн Священнаго Писанія» [23, с. 86]. На думку дослідника, «філософ називав «Божим садом» умиротворену людську душу, порівнював безконечні світи з «мільйонами садів», змальовував Біблію як чудесний сад, оточений непролазними чагарниками» [23, с. 86]. Цей образ був центральним у літературному дискурсі доби бароко.

Портрет Григорія Сковороди знайшов відображення в українському мистецтві 1920-х років. Бачимо синонімічну подібність робіт колеги Бойчука М. Жука (рис. 17) і бойчукіста І. Падалки (рис. 18). Однакова композиція, положення обличчя у три чверті й пейзаж на тлі. У Жука — типові слобожанські луки та верби; Падалка створює складний рисунок, у лівій частині якого — музика із сопілкою (мандрівний філософ), оточений деревами, ніби садом. Коли небо над Сковородою Жука захмарене, як перед дощем, у Падалки промені сонця пробиваються крізь хмари вгору, подібно до божественного світла на іконах Йова Кондзелевича [26, с. 274, 275] або

слобожанській іконі «Преображення Господа» [26, с. 286, 288] XVII століття, ніби дощ уже пройшов («Пройшли облака. Радостна дуга сіяєт. / Пройшла вся тоска. Свѣт наш блистает» [23, с. 67]; чи «Бо оце проминула пора дощова, дощ ущух, перейшов собі він. Показались квітки на землі, пора соловейка настала, і голос горлиці в нашому краї лунає!» (Пісн. 2:11–12) цариці Суламіти). Портрет Сковороди авторства бойчукіста оточений орнаментом, як барокові ікони. Робота Падалки підтверджує спорідненість бойчукізму із естичною філософією українського бароко.

3. 2. Образ саду в творчості школи М. Бойчука

Отже, визначивши об'єкт мистецьких досліджень М. Бойчука й основні естетичні системи, які надихнули бойчукізм — фольклор, візантизм та козацьке бароко, — і визначивши варіації мотиву, можемо знайти паралелі та встановити зображальну традицію.

Збережених та верифікованих ікон М. Бойчука із зображенням райського саду не було знайдено, до цієї теми він звертався опосередковано, через асоціації та візуальні рими. Спершу М. Бойчук звернувся до цього мотиву в ілюстрації до поеми Тараса Шевченка «Катерина» (рис. 19) Катерина Бойчука йде із дитиною через ліс (на тлі бачимо не тільки сосни, а й химерне гілля ніби екзотичних дерев), обрамлена довкола густою кроною, наче схована — дерево було композиційним центром у більшості зображеннях гріхопадіння. Виразна неовізантійська (одразу після повернення з Парижу неовізантизм не зазнав значного впливу інших стилів) манера і сюжет, підкріплений текстом поета («Пішла в садок у вишневий, / Богу помолилась, / Взяла землі під вишнею, / На хрест почепила; / Промовила: «Не вернуса!»), у синтезі ілюструють біблійну історію про вигнання з Раю. Прикметно, що цей дереворит експонованувався на відкритті УАМ, поруч із роботами на релігійну тему [24, с. 56].

«Катерина» стала знаковим сюжетом для школи. У 1927 його значно драматичніше, ніж майстер, втілила С. Налепинська-Бойчук (рис. 20). Її із ранішою невізантійською традицією пов'язує хіба специфічна геометрика та іконографія, але динаміка постає геть інакша. Л. Соколюк порівнювала це зображення із іконографією втечі до Єгипту, яка стає особливо популярною в пізньому Середньовіччі (і приходить в український іконостас в барокову добу [26, с. 63]): «Від її Катерини до Богоматері — коротка відстань. Можна стверджувати, що Катерина у Налепинської-Бойчук викликає асоціації з образом мадонни у творах митців італійського проторенесансу (особливо із «Втечею з Єгипту» Джотто). Можна зобачити у півкрузі гілок над головою Катерини своєрідну подібність вівтарного завершення. Можна стверджувати, що у гравюрі є та іконна очищеність, яка відводить глядача від буденної прози <...> Звернення до минулого досвіду світової культури у Налепинської-Бойчук підпорядковується головному структурному шару — фольклорній основі образу» [24, с. 153]. І хоч у інтерпретації Налепинської-Бойчук пристраси значно більше, ніж у візії Бойчука, постать центральної героїні відчувається якнайсильнішою, вольовою — це утворює лінію давнього антагонізму: Єви та Марії (тільки на цей раз не персонально порочної та непорочної, а вигнання та драматичного повернення до Раю). Два кардинально різних погляди на один сюжет.

Учениця І. Падалки, Марія Котляревська [24, с. 182], також звертається до Шевченкового образу, хоч і не вказуючи на сюжет напряду. «Жінка з дитиною» (рис. 21) сидять у саду, оточеному парканом, як Діва Марія з дітям у замкненому саді — тому самому *hortus conclusus*.

У ілюстрації В. Седяра від 1931 року (рис. 22) бачимо тривіалізацію сюжету. Хоч формальна гра рисунку залишається, політична ситуація в СРСР кардинально впливає на сюжет. Сад, — пиший та екзотичний, як у Бойчука, чи занепалий і вимерзлий, як у Налепинської-Бойчук, — поступається полю (аграрна промисловість перемагає садову культуру), а

усміхнена Катерина типажно перетворюється на колгоспницю. Подібне сталося із шкіцами до костюмів «Лісової піснi» авторства В. Єрмілова. Раніший образ Килини, сповнений емансипантного духу та еротизму, врешті був замінений на звичайну робітницю [20, с. 172].

У тогочасній критиці про ілюстрації Седляра до Шевченкового «Кобзаря» писали як про «народне повстання» на ґрунті фольклорної образотворчої традиції [24, с. 142–143], і це добре вкладалося у більшовицьку традицію прочитання Шевченка (за кілька років у Харкові буде зведено пам'ятник поетові, авторства російського скульптора Матвія Манізера, скульптурну групу довкола якого відкриває знедолена Катерина, а закриває — більшовицьке повстання).

Бойчукова ілюстрація до Шевченка відкриває цикл робіт на мотив райського саду, і одразу дає йому конотації, не обмежені історією про Адама та Єву. Через вигнання з Раю Бойчук описує історію не закоханих, а матері та дитини. На думку О. Забужко, сімейна історія у Шевченковому «садку вишневому» — це обґрунтована філософська концепція: «Цей «садок-райочок» <...>, — є передусім, навіть у позаземній своїй іпостасі, топосом роду, родини, любовної споріднености поколінь <...> — є, інакше кажучи, конкретно-чуттєвим символом духовної єдності «і мертвих, і живих, і ненарождених земляків в Україні і не в Україні»: саме Шевченкові належить в українській інтелектуальній історії честь відкриття цього синтетичного погляду на свою національну (етнічну) спільноту як на єдиний, розгорнутий в універсально «відкритому» часі й просторі континуум, саме в лоні Шевченкового міфа відбулося зародження того, що можемо з повним правом визначити як українську національну ідею» [8, с. 137–138].

Зрідка наступні зображення в іконологічній послідовності зверталися до романтичного підґрунтя історії про Адама і Єву або Соломона і Суламіти. Зважаючи на колективістський, часто агітаційний характер цього періоду творчості школи, глибинні міжособистісні стосунки не були в пріоритеті

художників. У зображення з оформлення Київського оперного театру до з'їзду волвиконкомів 1919 року [24, с. 58] бачимо дорослих чоловіка та жінку, селян які доглядають яблуню. Між персонажами немає жодного очевидного романтичного контакту, хоча й через натяки й народні символи автор передає еротизм сцени: спілі яблука, які спадають на землю, коли селянка трусить дерево (через обмежену, внаслідок стилістичної специфіки, динаміку, видається, ніби вона просто тримається дерева, а через ослаблі руки — пестить його). Маскулінний чоловік, щойно розпушивши ґрунт, дещо розслаблено сперся на лопату, хоча не втратив сили стану. Попри очевидний агітаційний сенс, ця робота майстерні відзначена символічною чуттєвістю.

На перетині біблійного та народного еротизмів, що втілено в образі саду, ми спостерігаємо в графіці учнів Бойчука. Про гравюру «Залицяння», що також є ілюстрацією до поеми «Катерина» С. Налепинської-Бойчук [24, с. 155] Л. Соколюк писала, що та «свідчить, як глибоко Налепинська-Бойчук входить у духовну сферу народного мистецтва» [24, с. 157]. Композиція мисткині відсилає до народних картини типу «Зустріч біля тину» чи «Козак та дівчина біля криниці», що сягають народної піснетворчости: «Сюжетно-оповідний фактор, який охоплює конкретику краєвиду, рис обличчя, одягу, села тощо, словом, усього того, що становить фольклорне наповнення картини, пов'язує її з українським усним, пісенно-ліричним фольклором» [18, с. 164]. Хоча авторка заримовує текст поеми із народним полотном, вона дає постатям складний ритм: Катерина не просто стоїть на землі, однією ногою вона стала на поміст, повела стегном, а її коханець зробив вальсяжний крок до її постаті. Катерина та москаль стоять у саду, оточені тином, відгороджені від широких ланів, що відсилає до рядків з «Пісні над піснями».

У послідовній, майже дослівній інтерпретації Шевченкових рядків: «А в саді, / В своїм веселім вертограді, / Версавія купалася, / Мов у Раї Єва», — які в свою чергу є не тільки інтертекстом до псалмів, але й відсилають до

легенди про Адама і Єву (прикметно, що Шевченко тут вжив слово з барокової релігійної літератури — «вертоград»), — В. Седляр (рис. 23) передає еротизм не тільки через оголену натуру, а й через набагато плавніший рисунок, виразніші, ніж на ілюстраціях до «Катерини», вигини.

Отже, перелік робіт на мотив саду, що відсилали би до первинної сексуальності прообразів, досить обмежена. Від формування до становлення іконографії протягом 1910-х років ґрунтом для робіт на мотив саду в творчості М. Бойчука та бойчукістів був цей Шевченків «топос роду».

«Двоє під деревом» (рис. 24) — одна з перших робіт (1912–1913) Бойчука на мотив. Композиція повторює гуашний шкіц (рис. 25) створений приблизно в цей самий період, але колористично твір вирішено інакше — теплі тони, основою яких є позолочене тло. Геометризована площинність та техніка (темпера на дереві) більше нагадують іконопис, а орнаментальна рамка повторює візантійську традицію, — поруч із «Таємною вечерею» (рис. 7), «Двоє під деревом» відноситься до переліку робіт, які найкраще піддаються класифікації за неовізантійською манерою. Гуашна робота не має стількох перетинів із візантійським стилем.

Композицію централізує дерево, яке знаходиться між персонажами, як у зображеннях сцени гріхопадіння Адама та Єви, — наприклад, на полотні Тіціана (рис. 26), що перегукується із роботою М. Бойчука в деталях. Але зображена історія не є синонімічною до біблійної. Бойчук продовжив тематику, закладену в ілюстрації до тексту Шевченка, не звернувшись у роботі із мотивом до еротизму. «Двоє під деревом» — це інтимна сцена спілкування між матір'ю і сином. Опис аналогічної зустрічаємо в народній українській пісні доби козаччини: «Ой у полі да дерево, / Зелене, кудряве, / Под тим деревом / Сидить мати із сином / Вітер дерево хитає» [15, с. 139].

Пізніші варіації бойчукістів на тему ставали все більш очевидно політично заангажованим мистецтвом. Стінопис «Збирання врожаю» у Луцьких казармах 1919 року [24, с. 63], наскільки дозволяє роздивитися

репродукція, — багатофігурна композиція, на якій бачимо одразу кілька верств населення, висвітлюваних більшовицьким дискурсом. Будь-яка інтимність, романтична чи родинна, втрачена, але поміж тим, залишається ідилічність, суспільна врівноваженість, що дисонувало із агресивним ранньорадянським агітаційним мистецтвом, що поруч із «Збиранням врожаю» прикрашало стіни Луцьких казарм.

Медіум у творчості бойчукістів часто вирішував актуальність за політичним порядком денним. Декоративний і монументальний, — спрямований на широку аудиторію, — живопис мав залишатися агітаційним, іконопис (як набір технік і естетичних принципів іконопис залишався актуальною формою для школи навіть після антирелігійних репресій) міг дозволити значно приватніші сюжети.

Так робота «Жінки під яблунею» Т. Бойчука (рис. 27), виконана темперою на картоні, повертає сюжет до приватності. Л. Соколюк назвала цю роботу «однією із найбільш знакових у стильовому розвитку школи, ствердженні потенцій її подальшого руху», зауваживши, що вона відзначається «особливою простотою, лаконізмом, цілісністю <...> певна данина примітивізму поєднується з витриманістю пропорцій, знанням анатомії і законів композиції, тобто досить високими професійними якостями автора» [24, с. 76]. У композиції бачимо двох селянок, одягнених у досить небуденний традиційний стрій, які зривають яблука з дерева; одна із селянок стоїть без взуття, друга селянка, значно більш пишно вбрана, уважно дивиться на неї, не припиняючи роботи. Між жінками виникає особливий зв'язок — зважаючи на абсолютну врівноваженість композиції можна припустити, що художник зобразив до якоїсь міри приховану (адже між ними немає очевидного контакту, лише специфіка динаміки) любовну історію. Такий ледь вловимий рух Т. Бойчук підкреслив виразними червоними плямами, порушуючи спокійну колористику твору.

У ранній — 1920-ті — інтерпретації А. Іванової [24, с. 77] у зображенні з'являється дитина, яка допомагає жінкам збирати яблука. Цю таки історію повторює М. Рокицький (рис. 28), але одна з жінок на його роботі старша (це можна визначити за зморшками та кольором шкіри персонажки), що відсилає до популярного в європейському мистецтві протягом початку ХХ століття мотиву «три віки жінки», в українському мистецтві втіленому, зокрема, Ф. Кричевським (рис. 29), — що прикметно, мистецтвознавиця Діана Ключко відзначає образ дерева життя на полотні Кричевського, який художник передає через майже абстрактне тло і орнаментальність строю жінок [13, с. 58], що бойчукісти реалізували в оживший через засоби наївного мистецтва предмет, — хоча пізніша варіація роботи (рис. 30) уже позбавлена вікової диференціації. Раніша робота також має набагато виразнішу гру геометричних площин, специфічний індивідуальний стиль Рокицького, найбільше подібний до давньоєгипетського живопису. Пізніший зразок найбільш схожий на приклади народного мистецтва.

У багатофігурні композиції М. Холодної (рис. 31) прочитується синтез неовізантійської та необарокової манер. Виразний ритм підкреслює грайливість історії — молодиці на зображенні обіймають одна одну, щось експресивно обговорюють, і майже не працюють.

Пізніша, уже 1930-х років, робота А. Іванової (рис. 32) добре засвідчує посилення політичного тиску на школу: від назви, зосередженій на партійному лексиконі, «Збирання яблук у колгоспі», до манери, яка втрачає наївність ікони. Сюжет також відображає цю зміну — тепер це не мати із сином, не родина, не дівчата-подруги, а робочий колектив, споріднений у складному ритмі клопотів.

Значно яскравіший політичний жест можемо спостерігати в монументальному мистецтві школи. Найвиразнішим прикладом є розпис Червонозаводського театру в Харкові (нині ДК ХЕМЗ) «Свято врожаю» [24, с. 225]. Перший варіант цієї композиції було розроблено в 1928 році для

Селянського санаторію в Одесі М. Рокицьким, О. Мизінім, М. Шехтманом і К. Гвоздиком, але фінальним варіантом стала харківська фреска 1933 року (очевидний цинічний коментар більшовицької влади до штучного голоду на Слобожанщині).

У ескізі до стінопису (рис. 33) ще помітні пошуки нової форми через давнє мистецтво, — площинність і ритмічність (за Л. Соколюк, «колективну радість передано засобами виразної пластики» [24, с. 227]), але врешті, вони зникли на виконаній фресці. Розпис також доповнено портретами Леніна, Сталіна, Косіора, Постишева, і радянськими прапорами, які перейшли у стінопис зі шкіцу. Тема колективного саду остаточно переходить до теми колективізму.

Особливою ідеологічністю відзначалися текстильні відділення КХІ, що розвивався зі студій бойчукістів, адже, як вважає мистецтвознавиця Діана Ключко: «Школа Михайла Бойчука, його метод давали добрий вишкіл і розуміння, як у композиції поєднувалися монументалізм середньовіччя з актуальними подіями» [13, с. 178]. За Л. Соколюк, «художнє ткацтво і килимарство виявилися чи не найбільш придатними серед інших видів народної художньої творчості для використання в ідеологічних цілях — для демонстрації грандіозних досягнень України в період «завершення соціалістичної реконструкції» [24, с. 261].

У гобелені С. Колоса «Карл Маркс» 1926 року (рис. 34) бачимо портрет одного із теоретиків комунізму, вписаних у форму трибу серед квітів. На думку Л. Соколюк, шестірня «сприймається і як німб, і як пролетарський символ» [24, с. 86], а Д. Ключко зазначала подібність композиції гобелена до зображення Пантократора в куполі Софійського собору [13, с. 178].

Гобелен за ескізом І. Падалки (репродукція в монографії Л. Соколюк [24, с. 262]), створений у виразній необароковій манері зі складним орнаментальним обрамленням, попри агітаційний патос ще тримається лінії геральдичної незамаркованості (як і на «Святі врожаю» політичним тут

радше є жест у контексті ситуації — гобелен було створено в 1935 році), але робота М. Бойчука 1936 року [24, с. 261], що не має жодного очевидного зв'язку ні з іконографією, ні з манерою бойчукізму, зосереджується на складених селянками у композицію радянського герба серпі та молоті в центрі зібраного врожаю.

Остаточним ідеологічним поворотом стали зображення Ворошилова, авторства М. Рокицького [24, с. 318], Леніна, авторства І. Падалки [24, с. 317], та Сталіна, руки В. Седляра [24, с. 318], серед завітчаних дерев або рясно всіяних плодами яблунь українських «садків-райочків». Де раніше був рід, тепер — вождь. На портретах Леніна та Сталіна ми не бачимо людей, як у композиції Рокицького, ніби новий світ, із індустріальним патосом (Ленін і Сталін зображені на тлі Дніпрогесу), витіснив селян із їхнього Едему.

На відміну від монументального мистецтва, яке в 1930-х роках втратило напрацювання стилістичного синтезу, із якого народився бойчукізм як стиль, ткацькі майстерні продовжували експерименти із формою, але невдовзі, у 1934–1935 роках, їх було закрито [24, с. 261].

Висновки до розділу 3.

У образотворчості Давнього Єгипту, пізньосередньовічної Італії, ісламського світу XV століття, бароковій Україні, українського села, — естетичні системи які, як було визначено в другому розділі, найбільше вплинули на М. Бойчука, — на відміну від мистецтва Візантії, була широко розповсюджена традиція зображення садів. Коли візантійське мистецтво лишалося безпредметним, працюючи тільки із портретними зображеннями, символізмом кольору і мовою орнаментів (орнаментальність, щоправда, вказує на мотив райського саду, але орнамент не стає настільки промовистим наративним засобом, як у ісламському мистецтві та бароко), у мистецтві вищеперелічених періодів образ продовжував розвиватися, обростаючи

новими конотаціями та виражальними прийомами, якими згодом скористалися бойчукісти.

Сюжетно на роботи бойчукістів на мотив райського саду біблійні історії про Єву або Суламіту майже не вплинули. У їхніх роботах вловлюються елементи іконографії, але ні персонажів, ні атрибутики художники не наслідували. Навіть романтичності та еротизму першоджерел у інтерпретаціях школи майже немає. Натомість сюжет, який формував головну серію зображень школи — це поема Т. Шевченка «Катерина», у ілюстраціях до якої перетини із іконографією Діви Марії в саду стає надзвичайно промовистою. Власне Шевченкова ідея саду як поколіннявої тяглости, що зберігає національну традицію, кількадесят років диктувала ідею іконографії. На роботах М. Бойчука, М. Рокицького, ранній композиції А. Іванової ми бачимо сцену сімейної праці. У композиціях Т. Бойчука та М. Холодної історія менш зрозуміла, але глибоко особиста, не соціальна (аполітична). Лише в пізнішій роботі А. Іванової, створеній в період колективізації, на передній план виходить колективна праця працівників, а не родинна, дружня чи любовна динаміка в роботі в саду.

У монументальному та декоративному мистецтві школи агітаційний патос перемагає приватність. Роботи на мотив саду втрачають релігійну денотацію.

ВИСНОВКИ

1. Брак джерел і політична заборона дослідження стали причиною, чому довгий час спадок бойчукістів не був осмисленим у повній мірі ретроспективно. Тривалий час Бойчук перебував у повторюванні та реінтерпретуванні політичного дискурсу, а не в полі зацікавлення мистецтвознавчих студій, а тому його творчість позначена поверхневими кліше: «буржуазний націоналіст», «монументаліст», «неовізантист», — жоден з яких не зможе охопити синтетичність та складність стилю школи. Після оприлюднення архівів бойчукістки Я. Музики, що зберігала твори мистецтва та документи вчителя та колег, дослідження творчості школи отримало нові деталі для поглиблення аналізу. Ключові статті та есеї були написані дослідниками С. Білоконем, М. Криволаповим, О. Ріпко, Л. Соколюк. Головна наукова робота — монографія Л. Соколюк «Михайло Бойчук та його школа», метою якої є дослідження бойчукізму як мультимедійного синтетичного явища, яке не обмежується станковим та монументальним живописом, але має цінну спадщину в графічному та декоративно-ужитковому мистецтві.

2. Отримавши престижну європейську освіту, Бойчук почав досліджувати образотворчість минулого і експериментувати із естетичними системами, приміряючи їх на актуальну дійсність. Найперше, він намагався осмислити народне мистецтво та давньоруський живопис, а згодом поглибився у християнську образотворчість різних епох. Крім цього, мистецтва авраамічних культур, що вирости із давньоєгипетської мистецької традиції періоду правління фараона Ехнатона, мали багато подібних формальних і символічних елементів, що їх М. Бойчук, як художник-дослідник, намагався зібрати в цілісну картину давнього світовідчуття, через яке врешті постала християнська естетика в своєму різномаїтті.

У ході аналізу особливу увагу було звернено на широкий спектр естетичних систем, які М. Бойчук досліджував протягом формування свого художнього погляду та становлення школи, коли попередні дослідження в основному зосереджувалися на візантійських студіях художника.

Саме в поєднанні елементів із багатьох історичних джерел постав М. Бойчук як художник і педагог, школи неовізантизму в Парижі в 1910 році та бойчукізму в Києві при Українській академії мистецтв у 1917 році.

3. Сад є одним із універсальних сакральних образів у різних світових культурах, починаючи із Давнього Єгипту, де садівництво було головним чинником економічного зростання держави. На розписах давньоєгипетських гробниць сад символізував посмертний добробут померлого.

У християнській (Едем) та ісламській (Джаннат) образотворчих традиціях, які М. Бойчук досліджував, навчаючись у Мюнхені, райський сад був виражальним мистецьким засобом. У книжковій графіці та килимарстві мусульманського світу від XIV століття він втілювався через складні орнаменти та символічні пейзажі, а в ренесансному та бароковому іконописі в Україні — через різьблене обрамлення. У візантійській живописній традиції сад, утім, не мав такого естетичного значення.

Семантика саду як місця умиротворення (Едем) та непорочної любови («замкнений садок» за текстом Соломонової пісні), і, ширше, пам'яті (канонізації), зберігалася і в українському народному мистецтві, хоча і втративши таку релігійну образність. Узагальнюючи образ, часто ілюстрований бойчукістами поет Т. Шевченко, описує сад як позачасовий простір родинної (народної) традиційної наслідковості, який народом було втрачено (цей сюжет Т. Шевченко описав у поемі «Катерина», з ілюстрацій до якої почавлась тривала робота бойчукістів над мотивом саду).

4. Основне поєднання у синтетичному стилі художника: наївне мистецтво, неовізантизм і елементи ренесансно-барокового іконопису України першої половини XVII століття. Роботи на мотив саду якнайкраще

показують саме цю наслідковість, адже образ саду мав ключове значення саме в українському народному та бароковому мистецтві. Хоча формальні запозичення (ритмічність, площинність, колористика) із візантійського мистецтва прочитуються у творчості школи, термін «неовізантизм» у стосунку до бойчукізму не є вичерпним, адже не охоплює основних естетичних принципів: орнаментальність, пейзажність, емоційність.

М. Бойчук та його учні, — С. Налепінська-Бойчук, Т. Бойчук, І. Падалка, В. Седляр, М. Рокицький, А. Іванова, М. Холодна, М. Котляревська, — протягом 1910–1920-х років зображували сад не як місце кохання, хоча такого відтінку образу почасти надали С. Налепінська-Бойчук і Т. Бойчук, а радше простір родинної пам'яті. Таким образ залишався у станковому мистецтві школи, що продовжувала спиратися на традиції іконопису (матеріал, техніка, манера). Але сад отримав інші конотації в монументальному та декоративному мистецтві бойчукістів.

Відновлення зацікавленості до бойчукізму в 1970-х роках стало можливим через обмеження здобутків школи до суто монументального мистецтва. Стінописи Бойчука та учнів від окупації більшовиками Києва були частиною більшовицької агітації, і в межах робіт цього періоду хоч спочатку Бойчук звертався до історизму та християнської іконографії, врешті образ саду перетворився на утопічний образ України як утилітарного регіону, без культури та історії, функціональність якого обмежена аграрною промисловістю. Після загострення Сталінського терору монументальне мистецтво бойчукістів остаточно втратило напрацьовані стилістичні прийоми і за великою мірою стало соцреалістичним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Каталог виставки / упоряд.: О. Ріпко. Львів: Редакційно-видавничий відділ обласного управління по пресі, 1991. 88 с.
URL: <https://uartlib.org/istoriya-ukrayinskogo-mistetstva/bojchuk-i-bojchukisty-bojchukizm-katalog-vystavky/> (дата звернення: 14. 09. 2023)
2. Бойчукізм. Проєкт «Великого стилю» / упоряд.: В. Клименко. Київ: ДП «НКММК «Мистецький арсенал», 2018. 256 с. URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavky/vydannijy/bojchukizm-proekt-velykogo-stylyu/> (дата звернення: 02.05.2024)
3. Горбачов Д., Найдено О. Малевич Мужичський. «Він та я були українці» Малевич та Україна / упоряд.: Д. Горбачов. Київ: Сім студія, 2006. С. 199–209. URL: <https://uartlib.org/knygy-pro-hudozhnykiv/dmitro-gorbachov-malevich-ta-ukrayina/> (дата звернення: 28. 10. 2024)
4. Гординський С. Українська ікона 12–18 сторіччя. Філадельфія: Видавництво «ПРОВІДІННЯ», 1973. 212 с.
5. Гомбрехт Е. Оповідь про мистецтво / пер. з англ. Київ: ArtHuss, 2024. 664 с.
6. Дзюба І. Русифікація в українському контексті. *Енциклопедія історії України: у 10 т.* / голов. ред.: В. Смолій. Київ: Наукова думка, 2012. Т. 9. С. 372–380. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001017> (дата звернення: 07. 02. 2025)
7. Ернст Ф. Георгій Нарбут. Життя і творчість. Харків: Державне видавництво України, 1926. 166 с. URL: <https://uartlib.org/knygy-pro-hudozhnykiv/georgiy-narbut-posmertna-vistavka-tvoriv/> (дата звернення: 10.03.2025)
8. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ: Видавничий дім «КОМОРА», 2023. 304 с.

9. Забужко О. Як рубали вишневий сад, або Довга дорога з Бад-Емсу. Київ: Видавничий дім «КОМОРА», 2021. 96 с.
10. Історія українського мистецтва: у 5 т. / голов. ред.: Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2010. Т. 2. 1293 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0005327> (дата звернення: 22. 04. 2024)
11. Історія українського мистецтва: у 6 т. / голов. ред.: М. Бажан. Київ: Академія наук УРСР, Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1966. Т. 1. 455 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0001598> (дата звернення: 22. 04. 2024)
12. Клименко В. Лицар, дама, авангард. Розмова Валентини Клименко з Жаном-Клодом Маркаде. Київ: Родовід, 2019. 128 с.
13. Ключко Д. Сховане мистецтво. Есеї, розмови, коментарі. Київ: ArtHuss, 2023. 288 с.
14. Криволапов М. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: Вибрані статті різних років. Книга перша: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття. Київ: Видавничий дім А+С, 2006. 268 с. URL: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Krivolapov_part-1.pdf (дата звернення: 23.03.2023)
15. Максимович М. Украинские народные песни. Часть первая. Москва: В Университетской Типографии, 1834. 180 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0008889> (дата звернення: 30.03.2023)
16. Маркаде В. Український внесок до авангардного мистецтва початку ХХ століття. *Сучасність*. 1980. Липень–серпень (№ 7–8). С. 202–221. URL: https://shron2.chtyvo.org.ua/Suchasnist/1980_N07-08_235-236.pdf (дата звернення: 28.10.2022)
17. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва / упоряд.: Л. Ковальська, Н. Присталенко. Хмельницький: Галерея, 2010. 282 с. URL:

<https://uartlib.org/knygy-pro-hudozhnykiv/mihaylo-boychuk-ta-yogo-shkola-monumentalnogo-mistetstva-albom/> (дата звернення: 26. 09. 2023)

18. Найден О. Українська народна картина. Поетика. Семантика. Космологія. Київ: Видавничий дім «Стилос», 2018. 240 с. URL: https://uartlib.org/downloads/NaydenNarodnaKartina_uartlib.org.pdf?direct=1 (дата звернення: 30.03.2025)

19. Нановський Я. Юліан Панькевич. Київ: Мистецтво, 1986. 80 с. URL: <https://uartlib.org/knygy-pro-hudozhnykiv/ya-nanovskiy-yulian-pankevich-naris-pro-zhittya-i-tvorchist/> (дата звернення: 08. 02. 2025)

20. Павлова Т. Василь Єрмілов: У діалозі з традицією. *Художня культура. Актуальні проблеми* / голов. ред: І. Булкіна. 2015. (№ 11). С. 167–182. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2015_11_13 (дата звернення: 22. 04. 2024)

21. Павловський В. Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1974. 316 с. URL: https://uartlib.org/downloads/Pavlovsky_VasylKrychevsky_uartlib.org.pdf?direct=1 (дата звернення: 10.04.2025)

22. Радивилівський А. Огородок Марії Богородиці. Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври, 1676. 1128 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000123> (дата звернення: 30.04.2025)

23. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / голов. ред.: Л. Ушаков. Харків: Видавець Савчук О. О., 2016. 1400 с.

24. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.

25. Свенціцький І. Модест Сосенко (1875–1920). Прага: Видавництво української молоді, 1927. 15 с. URL: https://uartlib.org/downloads/ModestSosenko_uartlib.org.pdf (дата звернення: 22.04.2025)

26. Степовик Д. Історія української ікони Х–XX століть. Київ: Либідь, 2004. 440 с.

27. Тарасенко О. Мистерии модернізму. Наследие Древней Руси в живописи модерна и авангарда. Одесса: Абрикос, 2004. 300 с.
28. Український модернізм, 1910–1930 / голов. ред.: О. Климчук. Хмельницький: Галерея, 2006. 288 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/mobile/#/object/6508> (дата звернення: 08.05.2024)
29. Український художній авангард. Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи / упоряд.: Д. Горбачов. Київ: Дух і Літера, 2020. 640 с.
30. Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися / пер. з англ. Харків: Фабула, 2021. 224 с.
31. Cooper D. The cubist epoch. London: Phaidon, 1970. 320 pp. URL: <https://archive.org/details/cubistepoch00coop/page/n5/mode/2up> (дата звернення: 04.12.2022)
32. Faxuny A. Tomb of Nebamun, captain of troops. *Vol 43: Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*. Le Caire: Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1949. Pp. 368–387. URL: <https://archive.org/details/ASAE-43-1943/mode/2up> (дата звернення: 29.01.2025)
33. Stewart S. The enclosed garden: the tradition and the image in seventeenth-century poetry. Madison: University of Wisconsin Press, 1966. 226 pp. URL: <https://archive.org/details/enclosedgardentr0000stew/mode/2up> (дата звернення: 30.01.2025)
34. Tomasi L., Hirschauer G. The flowering of Florence: botanical art for the Medici. Washington: Lund Humphries, 2002. 144 pp. URL: <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/research/publications/pdfs/flowering-of-florence-botanical.pdf> (дата звернення: 31.01.2025)
35. Zainab Abdul L., Sumarni I. The Islamic Garden: Its Origin And Significance. *Research Journal Of Fisheries And Hydrobiology*. 2016. (№11(3)). Pp. 82–88. URL: <https://www.aensiweb.net/AENSIWEB/rjfh/rjfh/2016/March/82-88.pdf> (дата звернення: 21.04.2025)

ДОДАТКИ

Додаток А. Список ілюстрацій

1. Вичулковський Леон (1852–1936 рр.). «Портрет Стефана Жеромського з сином», 1904 р.. Пастель, картон. 80 х 140 см.. Національний музей у Познані, Польща. [Bernat A. Leon Wychółkowski (1852–1936). Warszawa: Edipresse Polska, 2006. 95 s.]
2. Бойчук Михайло (1882–1937 рр.). «Портрет Стефана Жеромського», 1904 р.. Полотно, олія. 52 х 48 см.. Музей Стефана Жеромського в Наленчові, Польща. [Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.]
3. Бойчук Михайло (1882–1937 рр.). «Дівчина з гусками», 1910 р.. Приватна колекція. [Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.]
4. Бойчук Михайло (1882–1937 рр.). «Сон», 1910 р.. Приватна колекція. [Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.]
5. Касперович Микола (1885–1938 рр.). «Ескіз фрески», поч. 1910 рр.. Папір, графітний олівець. 31 х 29 см.. Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Возницького, Україна. [Автор світлин Є. Даниленко]
6. Бойчук Михайло (1882–1937 рр.). «Святий Миколай», поч. 1910 рр.. Фанера, темпера. 27,8 х 19,8 см. Приватна колекція. [Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.]
7. Бойчук Михайло (1882–1937 рр.). «Тайна вечеря», 1912–1913 рр.. Дерево, темпера. 126 х 202 см.. Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Возницького, Україна. [Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва / упоряд.: Л. Ковальська, Н. Присталенко. Хмельницький: Галерея, 2010. 282 с. URL: <https://uartlib.org/knygy-pro-hudozhnykiv/mihaylo-boychuk-ta-yogo-shkola-monumentalnogo-mistetstva-albom/>]

8. Бойчук Михайло (1882–1937 рр.) (?). «Пророк Ілля», поч. 1910 рр.. Дерево, левкас, темпера, позолота. 125 х 202 см. Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького, Україна. [Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.]
9. Невідомий автор. «Покрова з портретом гетьмана Б. Хмельницького», перша пол. XVIII ст.. Дерева, темпера, олія, сріблення, позолота. 109 х 76 см.. Національний художній музей України. [Український іконопис XII-XIX ст. з колекції НХМУ: альбом / упоряд. Ю. Литвинець. Київ: Артанія Нова, 2005. 254 с].
10. Бойчук Михайло (1882–1937 рр.) (?). «Шевченківське свято», 1920 р.. Папір, хромолітографія. 90 х 59 см.. [Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися / пер. з англ. Харків: Фабула, 2021. 224 с.]
11. Невідомий автор. «Сад Небамуна», бл. 1400 р. до н. е.. Настінний розпис 64 х 74, 2 см.. Британський музей, Лондон. [Гомбріх Е. Оповідь про мистецтво / пер. з англ. Київ: ArtHuss, 2024. 664 с.]
12. Мемлінг Ганс (1430–1494 рр.). «Благовіщення», бл. 1465–1470 рр.. Дерево, олія. 186.1 х 114.9 см.. Музей мистецтва Метрополітен, США. [Музей мистецтва Метрополітен. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437490>]
13. Фра Анджеліко (1395–1455 рр.). «Благовіщення», 1425–1426 рр.. Дерево, темпера. 190,3 х 191,5 см.. Національного музей Прадо, Іспанія [Національний музей Прадо. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/9b02b6c9-3618-4a92-a6b7-26f9076fcb67>]
14. Панькевич Юліан (1863–1933 рр.). «Сільська Мадонна», 1895 р.. Полотно, олія. [Нановський Я. Юліан Панькевич. Київ: Мистецтво, 1986. 80 с. URL: <https://uartlib.org/knygy-pro-hudozhnykiv/ya-nanovski-yulian-pankevich-naris-pro-zhittya-i-tvorchist/>]

15. Боттічеллі Сандро (1445–1510 pp.). «Мадонна з немовлям і вісьмома янголами», 1478 р.. Дерево, темпера. 135,5 см.. Берлінська картинна галерея, Німеччина. [Берлінська картинна галерея. URL: <https://recherche.smb.museum/detail/865761/maria-mit-dem-kind-und-singenden-engeln-raczy%C5%84ski-tondo?language=de&limit=15&sort=relevance&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%2B%22Sandro+Botticelli%22&objIdx=5>].
16. Новаківський Олекса (1872–1935 pp.). «Мати Милосердя», 1935 р.. Полотно, вугілля. 330 x 197 см.. Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького, Україна. [Клочко Д. Сховане мистецтво. Есеї, розмови, коментарі. Київ: ArtHuss, 2023. 288 с.]
17. Жук Михайло (1883–1964 pp.). «Портрет Григорія Сковороди», 1923 р.. Папір, літографія. [Український художній авангард. Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи / упоряд.: Д. Горбачов. Київ: Дух і Літера, 2020. 640 с.]
18. Падалка Іван (1894–1937 pp.). «Портрет Григорія Сковороди», 1920 pp.. Папір, дереворит. 8,9 x 8,8 см.. Національний художній музей України.
19. Бойчук Михайло (1882–1937 pp.). «Катерина», поч. 1910 pp.. Папір, дереворит. 15,8 x 13,7 см.. Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Возницького, Україна. [Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.]
20. Налепинська-Бойчук Софія (1884–1937 pp.). «Вигнанка», 1927 р.. Папір, дереворит. 14,7 x 17,4 см.. Національний художній музей України. [Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.]
21. Котляревська Марія (1902–1984 pp.). «Жінка з дитиною», 1926 р.. Папір, лінорит. 19,5 x 15,5 см.. Харківський художній музей, Україна. [Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.]

22. Седляр Василь (1899–1937 рр.). Ілюстрація до поеми Т. Шевченка «Катерина», 1931 р.. Друкарський відбиток. [Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.]
23. Седляр Василь (1899–1937 рр.). Ілюстрація до поеми Т. Шевченка «Царі», 1931 р.. Друкарський відбиток. [Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.]
24. Бойчук Михайло (1882–1937 рр.). «Двоє під деревом», 1912–1913 рр.. Дерево, темпера, позолота. 38 х 32 см.. Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Возницького, Україна. [Бойчукізм. Проект «великого стилю» / упор. В. Клименко. Київ: ДП «НКММК «Мистецький арсенал», 2018. 256 с. URL: https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/boichukism_catalog_mystetskyi_arsenal_2018]
25. Бойчук Михайло (1882–1937 рр.). «Урожай», поч. 1910 рр.. Папір, гуаш. 40,4 х 30 см.. Національного музей у Львові ім. А. Шептицького, Україна. [Бойчукізм. Проект «великого стилю» / упор. В. Клименко. Київ: ДП «НКММК «Мистецький арсенал», 2018. 256 с. URL: https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/boichukism_catalog_mystetskyi_arsenal_2018]
26. Тіціан Вечелліо (1480 (?) – 1576 рр.). «Адам і Єва», бл. 1550 р.. Полотно, олія. 240 х 186 см.. Національного музей Прадо, Іспанія [Національний музей Прадо. URL: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/wd/e0ca4331-fb89-47a7-9ba0-be0ece23426b>]
27. Бойчук Тимофій (1896–1922 рр.). «Біля яблуні», 1919–1920 рр.. Картон, темпера. 54 х 40 см.. Національний художній музей України. [Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва / упоряд.: Л. Ковальська, Н. Присталенко. Хмельницький: Галерея, 2010. 282 с. URL: <https://uartlib.org/knygy-pro-hudozhnykiv/mihaylo-boychuk-ta-yogo-shkola-monumentalnogo-mistetstva-albom/>]

28. Рокицький Микола (1901–1944 рр.). «Яблуня», 1923 р.. Полотно, олія. 204 х 133 см.. Національного музей у Львові ім. А. Шептицького, Україна. [Бойчукізм. Проект «великого стилю» / упор. В. Клименко. Київ: ДП «НКММК «Мистецький арсенал», 2018. 256 с. URL: https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/boichukism_catalog_mystetskyi_arsenal_2018]
29. Кричевський Федір (1879–1947 рр.). «Три покоління», 1913 р.. Дерево, олія. 28 х 48 см.. Сумський художній музей ім. Н. Онацького [Сумський художній музей: альбом / упор. С. Побожій. Київ: Мистецтво, 1988. 175 с. URL: <https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0002129>]
30. Рокицький Микола (1901–1944 рр.). «Біля яблуні», 1928 р.. Дерево, темпера. 68 х 54 см.. Національний художній музей України. [Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва / упоряд.: Л. Ковальська, Н. Присталенко. Хмельницький: Галерея, 2010. 282 с. URL: <https://uartlib.org/knygy-pro-hudozhnykiv/mihaylo-boychuk-ta-yogo-shkola-monumentalnogo-mistetstva-albom/>]
31. Холодна Марія (1903–1989 рр.). «Під яблунею», поч. 1920 рр. Дикт, олія, темпера. 23,8 х 33 см. Приватна колекція. [Бойчукізм. Проект «великого стилю» / упор. В. Клименко. Київ: ДП «НКММК «Мистецький арсенал», 2018. 256 с. URL: https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/boichukism_catalog_mystetskyi_arsenal_2018]
32. Іванова Антоніна (1893–1972 рр.). «Збирання яблук у колгоспі», поч. 1930 рр. Папір, гуаш, темпера. 50 х 29 см. Львівська національна галерея мистецтв ім. Б. Возницького, Україна. [Бойчукізм. Проект «великого стилю» / упор. В.Клименко. Київ: ДП «НКММК «Мистецький арсенал», 2018. 256 с. URL: https://issuu.com/mystetskyiarsenal/docs/boichukism_catalog_mystetskyi_arsenal_2018]

33. Бойчук Михайло (1882–1937 рр.). «Свято врожаю. Ескіз», 1933 р.. Папір, олівець. [Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.]
34. Колос Сергій (1888–1969 рр.). «Карл Маркс», 1926 р. Гобелен. Національний музей українського народного і декоративного мистецтва. [Клочко Д. Сховане мистецтво. Есеї, розмови, коментарі. Київ: ArtHuss, 2023. 288 с.]

Додаток Б. Альбом ілюстрацій



Рис. 1. Вичулковський Л. Портрет Стефана Жеромського з сином, 1904.



Рис. 2. Бойчук М. Портрет Стефана Жеромського, 1904.



Рис. 3. Бойчук М. Дівчина з гусками, 1910.



Рис. Бойчук М. Сон, 1910.



Рис. 5. Касперович М. Ескіз фрески, поч. 1910-х.



Рис. 6. Бойчук М. Святий Миколай, 1910-ті.



Рис. 7. Бойчук М. Тайна вечеря, 1912–1913.

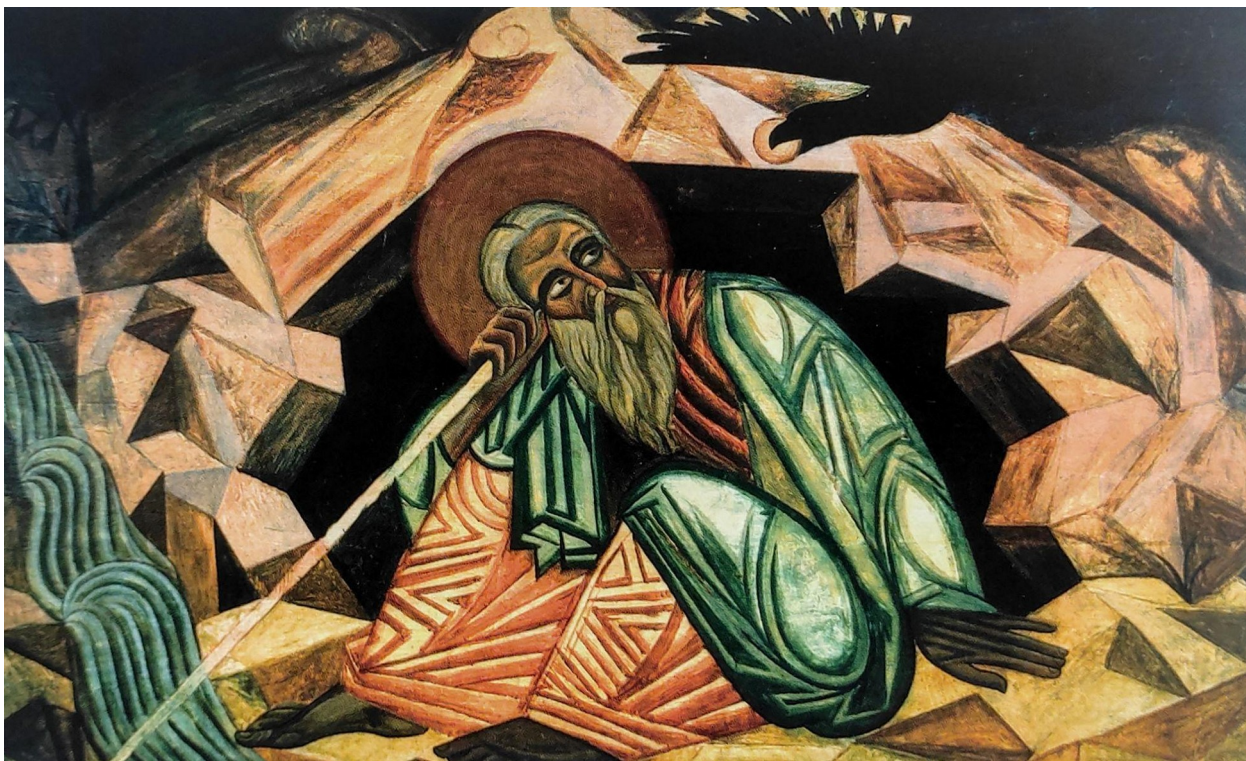


Рис. 8. Бойчук М. (?) Пророк Ілля, 1910-ті.



Рис. 9. Невідомий автор, Покрова з портретом гетьмана Б. Хмельницького, XVIII.



Рис. 10. Бойчук М. (?) Шевченківське свято, 1920.



Рис. 11. Невідомий автор. Сад Небамуна, бл. 1400 до н. е.



Рис. 12. Мемлінг Г. Благовіщення, 1465–1470.



Рис. 13. Фра Анджеліко. Благовіщення, 1425–1426.



Рис. 14. Панькевич Ю. Сільська Мадонна, 1895.



Рис. 15. Боттічеллі С. Мадонна з немовлям і вісьмома янголами, 1478.



Рис. 16. Новаківський О. Мати Милосердя, 1935.



Рис. 17. Жук М. Портрет Григорія Сковороди, 1923.



Рис. 18. Падалка І. Портрет Григорія Сковороди, 1920-ті.



Рис. 19. Бойчук М. Катерина, 1910-ті.



Рис. 20 Налепинська-Бойчук С. Вигнанка, 1927.



Рис. 21. Котляревська М. Жінка з дитиною, 1926.



Рис. 22. Седляр В. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка «Катерина», 1931.



Рис. 23. Седляр В. Ілюстрація до поеми Т. Шевченка «Царі», 1931.



Рис. 24. Бойчук М. Двоє під деревом, 1912–1913.



Рис. 25. Бойчук М. Урожай, 1910-ті.



Рис. 26. Тіціан В. Адам і Єва, бл. 1550.



Рис. 27. Бойчук Т. «Біля яблуні», 1923.



Рис. 28. Рокицький М. Яблуня, 1923.



Рис. 29. Кричевський В. Три покоління, 1913.



Рис. 30. Рокицький М. Біля яблуні, 1928.



Рис. 31. Холодна М. Під яблунею, поч. 1920.



Рис. 32. Іванова А. Збирання яблук у колгоспі, 1930-ті.



Рис. 33. Бойчук М. Свято врожаю. Ескіз, 1933.



Рис. 34. Колос С. Карл Маркс, 1926.