

МИХАЙЛО

БОЙЧУК

ТА ЙОГО ШКОЛА МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

бібліотека українського мистецтва



uartlib.org

МИХАЙЛО БОЙЧУК

ТА ЙОГО ШКОЛА МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

НХМУ-2010



Михайло Бойчук. Автопортрет. Поч.1910-х рр.

МИХАЙЛО БОЙЧУК

ТА ЙОГО ШКОЛА МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

ЗМІСТ

Анатолій Мельник
Вступне слово **6**

Мирослав Шкандрій
Вступ **8**

Myroslav Shkandrij
Introduction **14**

Людмила Ковальська, Неллі Присталенко
Михайло Бойчук. Життя та мистецтво **20**

Каталог творів художників школи М. Бойчука **72**

Бібліографія **273**

Список скорочень та спеціальних термінів, вживаних у тексті **280**

Анатолій Мельник
генеральний директор
Національного художнього музею України,
народний художник України

ВСТУПНЕ СЛОВО

Повертається свято на вулицю Бойчука і бойчукістів!

Згадуємо його початок, зароджений очисними духовними грозами кінця 1990-х, – відкрилася завіса замовчування цілої мистецької школи, зійшов бруд цькування і навішування недорікуватих ярликів, озивалася з безпам'ятства силоміць приспана дослідницька мистецтвознавча робота. Із забуття поверталася Людина особистої трагічної долі, що підсилювалася нещастям розстріляної мистецької віри цілого художнього напрямку й уже сформованої, напрочуд діяльної школи. Поняття "бойчукізм" тавром пропікало здорову українську свідомість, тепер його взялися здирати, зішкребати, змивати й оновлювати новим змістом, у цьому покаянні совість і справедливість були виявом здорового протесту й незнищенності духу. Нації, Мистецтва. Художника.

Михайло Бойчук не сходив зі сторінок газет і журналів, його творчі принципи – візантизм, поєднаний з традиціями українського народного мистецтва – осмислювалися ретельно і навіть доскіпливо, тим-то по сьогодні нема єдиної думки щодо місця його школи на теренах образотворення, тим-то й нині перепитуємо себе: Бойчук ближчий до авангарду чи до традиційного мистецтва? Хай там як, знаємо напевне: Михайло Бойчук – художник нестандартного мислення, пошуковець, експериментатор, очільник художників-вірян (не кожна школа трималася на підвалинах віри). Сказати б, два крила однієї віри: візантизм – бойчукізм. Чи не щастя для для Художника? Хай навіть посмертне...

Михайло Бойчук – видатний художник українського модерну: видаючи 2006 року альбом "Український модернізм. 1910–1930", Національний художній музей України це засвідчив аргументовано і переконливо. "Школі Бойчука" не просто знайшлося місце в цьому (вже раритетному) виданні – їй, сказати б, повернуто її чесне ім'я й достойницькі заслуги.

Національний художній музей України виходить до читача-глядача із власним осмисленням Бойчукового феномену, прилучитися до навчальної практики однієї із найзагадковіших мистецьких шкіл світу.

Музей висловлює подяку за підтримку видання Канадійській мистецькій фундації імені Т.Г.Шевченка.

Мирослав Шкандрій

ВСТУП

У 1990-их роках, коли Радянський Союз зник з карти світу і Україна стала незалежною державою, Михайло Львович Бойчук і художня школа, створена ним на початку XX сторіччя, опинилися в центрі посиленого інтересу. Сьогодні Бойчук став культовою фігурою, його ім'я асоціюється з рухом за самовизначення, апогеєм чого стало декларування незалежності України в 1918 році, і легендою післяреволюційного культурного руху 1920-их років.

Після десятиліть цензури перша ретроспективна виставка школи пройшла у Львові у 1990 році. У ній використовувався архів Ярослави Музики, однієї з учнів Бойчука, яка протягом половини століття переховувала деякі роботи майстра, зберігаючи їх від забуття. Виставка також висвітлила значну частину періоду творчості Бойчука до 1917 року, коли він переїхав до Львову. Пізніше того ж року велика виставка робіт школи була організована у Києві у Державному музеї українського мистецтва (тепер Національний художній музей України). Були представлені 420 робіт, в основному пов'язані з київським післяреволюційним періо-дом.

Багато сучасників вважали, що робота школи була повністю зруйнована в 1930-их роках. По мірі того як збирались і повертались роботи, вони були вражені знаходженням уцілілої спадщини, що відзначалась надзвичайним багатством і змістовністю. Більше п'ятдесяти художників могли називатися членами школи, і не всі були страчені або примушені мовчати під час чисток. Деякі вижили і мали що розповісти. Дмитро Горбачов, а також Неллі Присталенко почали контактувати з цими свідками, заохочуючи їх написати про минуле. Дехто відгукнувся, серед них були Оксана Павленко, Віра Бура-Мацапура, Павло Іванченко, Ніна Федорова, Марія Пашко, Ганна Печарківська. В їх листах оживали яскраві спогади, які поповнювали дорогоцінними деталями те, що здавалося непоправно втраченим. Звіт, представлений у цій книзі, залучає ці епістолярні матеріали.

У 1980-их роках вченими-мистецтвознавцями були знайдені архіви Сергія Колоса, Григорія Довженка, Павла Іванченка, Олександра Рубана. Деякі роботи були знайдені по-варварському зруйнованими або жахливо занедбаними. Портрет Оксани Павленко у виконанні Василя Седляра, наприклад, усе ще зберігав сліди ножа, яким було порізане полотно. Картина була реставрована і її репродукція приводиться в цій книзі. Інші роботи вижили в приватних колекціях. Багато з них розміщуються у віддалених містах, по яким розсіялися члени школи в 1930-их, щоб уникнути переслідувань. Деякі роботи були врятовані самими художниками: Оксана Павленко збирала і зберігала свої роботи усе життя, починаючи з ранніх післяреволюційних років.

Виставка Сергія Колоса у Києві у 1988 році стала першою індивідуальною виставкою бойчукістів через більш ніж половину століття. Того ж року Оксана Павленко надала 300 своїх робіт для іншої виставки в столиці, і тоді ж відбулась перша із конференцій бойчукістів, що проводяться тепер щорічно.

Велика кількість творів, однак, загинула, і особливо це стосується фресок – найбільшого здобутку школи. Як мистецтво державного замовлення, монументалізм безумовно залежав – як фінансово, так і ідеологічно – від існуючого уряду. Коли радянський уряд піддав анафемі школу Бойчука в 1930-их роках, фрески почали систематично знищуватись. Оксана Павленко згадувала в своїх мемуарах, як офіцер КДБ, призначений на виконання цієї задачі, описував свою роботу. Його перша пропозиція полягала в тому, щоб замурувати фрески цементом, але ця ідея була відхилена старшими за званням, які вирішили, що "колись у майбут-



Портрет Оксани Павленко у виконанні Василя Седляра, що зберігав сліди ножа, яким було порізане полотно.

ньому" може бути винайдений спосіб реставрації робіт. Йому було наказано зачистити картини піскоструминним апаратом, щоб стерти їх повністю.

Шістдесят років кампанії по розшуку і знищенню картин, що керувалась на державному рівні, привели до жахливих втрат. Багато найславетніших митців були закатовані і вбиті; деякі змогли емігрувати, у той час як інші були змушені відректися від школи і змінити свій стиль, або припинити працювати як художники. Навіть у 1980-ті роки ті небагато з них, що залишився в живих, усе ще боялися говорити про свій зв'язок зі школою.

Попри таке винищення і спустошення, безсумнівним є культурне значення роботи групи. Перші підготовчі кроки до сповненої співчуттям оцінки бойчукістів були зроблені мистецтвознавцями Борисом Лобановським та Іваном Вроною вже у 1967 році, коли вони написали відносно позитивну статтю про школу для п'ятого тому Історії українського мистецтва, що з'явилась в 1967 році. Цю статтю не дозволили опублікувати, але деякі репродукції, підготовані Лобановським, були включені, очевидно, за недоглядом. Це поклало початок тривалому, повільному процесу "реабілітації".

Сьогодні загальновизнано, що важливість художньої місії Бойчука полягає як у його спробі створити синтетичне національне мистецтво, так і, як це не парадоксально, у його зв'язку з міжнародним модернізмом і авангардом в зеніті розквіту цієї течії – в перші три десятиліття двадцятого сторіччя.

Бойчук взяв на себе задачу по створенню синтетичної національної художньої форми, залучаючи джерела, які, на його думку, мали найглибші корені в українській культурі: візантійське мистецтво і народну творчість в її різноманітних проявах. Він бачив у цих формах найкраще вираження унікального культурного профілю України: злиття східних і західних впливів, зумовлених розташуванням країни на межі Європи й Азії. Саме з цієї причини він досліджував єгипетське й ассірійське мистецтва, які, як він вважав, залишили свій відбиток прямо чи посередньо, через монументальне класичне і візантійське мистецтво, на ранній українській культурі. Він також досліджував віддзеркалення візантій-ської традиції в ранньому мистецтві Ренесансу, особливо в італійському кватроченто – коли після завоювання турками Константинополя художники, що врятувалися, принесли свої таланти до Італії.

Однак спадкоємність, яку шукав Бойчук, знаходилась насамперед у тисячолітті літописної українській історії, що розпочалась з першим великим періодом формування культури князівської ери з десятого по чотирнадцяте століття у Києві і Галичині. Саме тоді, думав він, різно-рідні елементи злилися, щоб сформувати унікальну і характерну культуру. Це ствердження прав України у

відношенні до визначального для неї середньовічного періоду історії позначило відхід від самоуявлення українських народників останньої третини дев'ятнадцятого століття. Як помітив один історик, "період Київської Русі був пов'язаний у свідомості сучасників не з українським минулим, а скоріше з російською державною традицією." [1] За своїм баченням тисячолітніх культурних центрів у Києві та Львові Бойчук наслідував історіографію свого друга Михайла Грушевського, історика, який став президентом Української Народної Республіки після розвалу Російської імперії в 1917 році. УНР започаткувала багато політичних і культурних змін, які, навіть після її падіння трьома роками пізніше, продовжували формувати ранні роки радянського правління. Підкреслюючи безперервність зв'язку із середньовічним минулим, Бойчук також виходив за межі ідей російських істориків, які, у їх майже одностайній прихильності до загальноприйнятої імпер-ської телеології, привласнювали цей період винятково Росії. У 1930-ті роки поєднання Бойчуком сучасних культурних форм з середньо-вічним минулим через джерела Візантій-ського живопису і народної творчості було затавровано як націоналізм і стало у значній мірі причиною знищення школи. У це десятиліття, коли бойчукістів заарештовували і розстрілювали, багато самих ранніх історичних пам'яток, датованих ще князівською добою – як наприклад Михайлівський Золотоверхий монастир (до якого Бойчук водив учнів у Києві для вивчення його неперевершеної колекції мозаїк і фресок) і Межигірський монастир (на території якого його учні відновили знаменитий керамічний завод), були навмисно стерті з обличчя землі.

Другий важливий фактор культурної програми Бойчука – зв'язок з міжнародним художнім рухом двадцятого сторіччя – тільки нещодавно привернув до себе ту увагу, на яку він заслуговує. У Мюнхені і Парижі Бойчук учився і знаходився під впливом великих вчителів і митців початку двадцятого століття, таких як Франц фон Штук (учитель Василя Кандинського і Поля Клі), Поль Серузьє і Моріс Дені. Крім того, його зв'язок зі високим модерністським культом форми і його суперницькі, але несподівано близькі, відносини з авангардистами, такими як Казимир Малевич, є важливими моментами в історії сучасного мистецтва. Таким чином, творчість Бойчука може розглядатися і як напрям у модерністському дослідженні форми, і як протиставлення авангардистській естетиці руйнування [2]. Коротше кажучи, Бойчук вийшов з мейстріму як національного відродження, так і сучасного художнього руху, постійно шукаючи форму, яка б черпалась з древніх джерел, але не залишала би байдужим сучасного, спокушеного глядача, що знається на мистецтві. Його пошук вів його до довічної відданості епічним, монументальним формам і до прагнення до високого мистецтва. Це злиття національних і модерністських рис привело до створення його надзвичайно успішної школи монументалізму.

Поворот до історії і народної культури мотивувався не тільки пошуком глибоких культурних зв'язків, але також і бажанням створити образи, які б об'єднували і привертали широкі суспільні верстви. Історики вбачали це прагнення передумовою для успіху сучасного національного відродження. Бойчук успішно поєднав кілька міфів у могутньо-виразні символічні форми. Зображення князівського минулого України (що наводило на думку про загублену державність і велич) чергуються з образами селянства (у значенні вічного світу природи) та ідеалізованими символами (наприклад, архетипами відданості, милосердя і працьовитості). Мета, як довели дослідники, аналізуючи символістику інших важливих культурних особистостей, полягала в тому, щоб "сформувати поняття загальної

1 *Serhy Yekelchyk, "The Body and National Myth: Motifs from the Ukrainian National Revival in the Nineteenth Century," Australian Slavonic and East European Studies 7.2 (1993) 39.*

2 *Щодо відношення Бойчука до модернізму і авангарду див. Myroslav Shkandrij "Modernism, the Avant-Garde and Mykhailo Boichuk's Aesthetic," Journal of Ukrainian Studies 2 (1994): 43-58.*

універсальної українськості, що мала своє власне минуле, сьогодення і майбутнє." [3]

Естетика Бойчука була сповненою гармонії, синтезу й урівноваженості. Подібно класичним і візантійським джерелам, з яких вона виходила, ця естетика уникала ексцентричного або випадкового на користь загального і показового (символічного). На відміну від багатьох сучасників Бойчук бачив шлях до високих художніх досягнень не у відмові від минулого, а у вивченні в ньому того, що він називав "законами великого мистецтва" і "таємними кодами досконалої мистецької речі". Крізь призму сталості і безперервності він шукав незмінне та суттєве під мерехтливою поверхнею сучасності.

Але була і інша визначальна риса мистецтва Бойчука. Він був народжений у сім'ї селянина, і через своє мистецтво намагався звеличити сільську культуру. Подібно великому кінорежисеру Олександру Довженку і своєму колезі Казимирові Малевичу Бойчук оспівував прадавню мудрість села, її гуманістичні, життєстверджуючі якості. Його корені, заглиблені в селянській культурі, не тільки роблять зрозумілим його інтерес до мистецтв і ремесел та вивчення ним народних повір'їв, але також і пояснюють його міцне почуття суспільної відповідальності і чутливість до законів природи.

Важливо пам'ятати, що Бойчук жив у часи великої індустріалізації та кампанії модернізації 1920-их і 1930-их років. Не всі його земляки дивилися на село із симпатією і розумінням. У ці десятиліття більшовицьке відношення до селянства характеризувалося двома переконаннями: "перемоги" міста над селом та (іноді нерозривно і приховано переплетеної з цим) "перемоги" російської культури над українською. В свідомості багатьох росіян та русифікованих городян, які займали чимало посад у політичних і бюрократичних структурах, ці дві догми були міцно пов'язані. Авангардна естетика руйнування, з її культом панування над людською натурою та навколишньою природою та національним характером, промовляла небезпечною мовою гегемонії, субординації і контролю.

Раймонд Вільямс говорив про "деяких столичних інтелектуалів", які успадкували "давнє презирство [...] до селянина, хама, сільського клоуна... Скільки соціалістів, наприклад, відмовилося підтримати ту виправдувальну (вибачну) архівну сентенцію про "ідіотизм сільського життя?"[4] З легкістю досягнута змова між російським імперським рефлексом і комуністичною індустріалізацією готує ґрунт для жахів 1930-их: припущення, що російське "прогресивне" урбаністичне суспільство знаходилось в облозі оточуючого його "сільського ідіотизму" і "варварства" слугувало виправданням для майже будь-якого виду насильства, націленого на неросійські та сільські елементи в ім'я "цивілізації". Війна проти "реакційної" української інтелігенції в 1930-і роки збіглася з війною проти українського села. Колективізація, реквізиція зерна і голод, що став результатом цих кампаній і забрав біля п'яти мільйонів життів, спиралися на таке упереджене ставлення до села. Той факт, що так багато представників інтелігенції з тих пір уникали обговорювати, або навіть занотовувати ті події, є, можливо, ще одним свідоцтвом того, наскільки глибоко вкорінені ці упередження проти східноєвропейського селянства. Естетика Бойчука спонукала людей дивитися на світ іншими очима. Сучасний інтерес до Бойчука може пояснюватися, принаймні частково, більшою готовністю до визнання культурної історії селянства.

За загальними спогадами, Бойчук був чудовим вчителем і людиною з надзвичайною притягальною силою особистості. Він підготував багато учнів і, до деякої міри, сьогодні його можна судити саме по їх успіхах, тому що його власні роботи зазнали найбільшого винищування.

3 *Yekelchyk, 37; див. також статтю Marko Pavlyshyn "The rhetoric and politics of Kotliarev-sky'sEneida," Journal of Ukrai-nian Studies 18 (1985): 20-21.*

4 *Raymond Williams, The Country and The City (New York: Oxford University Press, 1973), 36.*

5 *Навіть самі назви цих робіт - релігійні та духовні - наводять на думку про подальші ключі до символічної системи Бойчука, яку, за браком інформації про його роботи, ми нездатні відтворити: "Портрет Савчинського", "Коло колодязя (криниці)", "Сон", "Святий з книгою", "Дівчина з книгою", "Милосердя", "Дівчина, що молиться", "Ірод і Іродіада", "Жінка-письменник (Письменниця)", "Богородиця з немовлям", "Розп'яття".*

Архівні записи свідчать, що навіть в 1952 році чотирнадцять робіт Бойчука разом з роботами інших живописців були знищені в Львівському музеї українського мистецтва[5]. Багато відомих робіт залишаються пропалими безвісти. Повідомлялося, що деякі з його фресок були зафарбовані, і все ще існує можливість реставрувати їх.

Школа Бойчука в її паризькому (1907–1911), довоєнному львівському (1911–1914), та повоєнному київському (1918–1936) втіленнях досягла значних успіхів. Вона виховала багатьох найвидатніших художників тогодення, людей різного походження і характеру, які працювали пліч-о-пліч. Біля третини від п'ятдесяти шістьох визначних майстрів, які називали себе "бойчукістами", були жінками; було кілька єврейських художників, що фокусувалися на єврейських темах; багато митців були вихідцями з села. Ці п'ятдесят шість художників не представляють усіх учнів Бойчука, це тільки ті, хто вийшов з його школи монументалізму і зробив істотний внесок у її розвиток, або ті, хто вважали себе його послідовниками. Перелік, звичайно, міг би бути розширений; ряд художників, так чи інакше, зазнали впливу мистецтва школи та поєднали його з іншими формальними впливами [6].

В цій книзі уперше публікується разом значна кількість найкращих уцілілих праць; багато робіт відтворюється тут уперше. Фотографії членів школи також надруковані, у більшості випадків, вперше. Короткі біо- та бібліографії представників школи ні в якому разі не претендують на повноту інформації, а скоріше вказують на масштаби досягнень школи і на можливі напрямки для подальшого дослідження. Багато матеріалів все ще продовжують знаходитися, і навколо численних питань продовжують точитися дискусії, серед них обговорюється індивідуальність Бойчука і його біографія, інтерпретація окремих робіт і загальна оцінка значення школи – зокрема її відношення до авангардних течій того часу та її нинішня актуальність. Оскільки історія радянської культури продовжує переосмислюватися, і архіви, що недавно стали відкритими, розкривають подальшу інформацію, ці питання будуть і надалі приваблювати дослідників. Ця книга намагається познайомити читача з досягненнями школи. Бойчукісти представляють собою розділ в історії мистецтва двадцятого сторіччя, що довго забороняся і значною мірою був забутий. Оскільки ці сторінки поступово знову відкриваються, це дозволить пролити нове світло на твори багатьох видатних митців перших десятиліть сторіччя, на радянську культурну політику і розвиток українського мистецтва.

Роботу над текстом цього видання було завершено в середині 1990-х років.

6 *Олена Ріпко і Неллі Присталенко в каталозі виставки у Львові, що пройшла в 1991 році та присвячувалась школі Бойчука, включили також Софію Бодуен де Куртене, Василя Вовченка, Жозефіну Діндо, Марію Дольницьку, Василя Дядинюка, Бернарда Братка, Василя Крижанівського, Петра Мегика, Андрія Наконечного, Єжи Новосельского, Михайла Осінчука, Миколу Федька, Леона Хвістека, Петра Холодного, Хелену Шрамм (Шраммувну). [Див. їх "Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Каталог виставки" (Львів: ЛКГ, 1991).*

Myroslav Shkandrij

INTRODUCTION

In the 1990s, as the Soviet Union disappeared from the map and Ukraine became an independent state, Mykhailo Lvovych Boichuk and the art school he created in the early part of this century became the subject of intense interest. Boichuk has today become a cultural icon associated with the drive for self-determination that culminated in Ukraine's declaration of independence in 1918, and a legendary figure in the post-revolutionary cultural ferment of the 1920s.

After decades of censorship, the school's first retrospective exhibition took place in Lviv in 1990. It drew on the archive of Yaroslava Muzyka, one of Boichuk's students, who for half a century had hidden some of his works, thus preserving them from oblivion. It also brought to light much of Boichuk's pre-1917 Lviv period. Later that same year a major exhibition of the school's work was mounted in Kyiv at the State Museum of Ukrainian Art (now the National Art Museum of Ukraine). The 420 works displayed related mainly to the post-revolutionary Kyiv period.

Many contemporaries had assumed that the school's work had been entirely destroyed in the 1930s. As the gathering and restitution continued, they were stunned to witness the emergence of a surviving heritage of considerable richness and complexity. More than fifty artists could be counted as members of the school, and not all had been executed or silenced during the purges. Some had survived and had stories to tell. Nelli Prystalenko had begun to contact these eyewitnesses in the late 1980s, encouraging them to write of the past. Several responded, among them Oksana Pavlenko, Vira Bura-Matsapura, Pavlo Ivanchenko, Nina Fedorova, Maria Pashko and Hanna Pechkarivska. Their correspondence recalled vivid memories, filling in valuable details of what had seemed to an irretrievable past. The account presented in this book draws on these epistolary materials.

In the 1980s, the archives of Serhii Kolos, Hryhorii Dovzhenko, Pavlo Ivanchenko, and Oleksandr Ruban were discovered by art scholars. Several works, vandalized and badly neglected, were found. Vasyl Sedliar's Portrait of Oksana Pavlenko, for example, still bore marks of the knife that ripped through the canvas. [photograph no. 15] It has been restored and is reproduced in this book. Other works had survived in private collections. Still more were located in distant cities, to which members of the school had scattered in the 1930s to escape persecution. Some works had been saved by the artists themselves; Oksana Pavlenko had preserved and treasured her works from the early post-revolutionary years all her life.

In 1988, Serhii Kolos's exhibition in Kyiv had been the first individual exhibition of a Boichukist in over half a century. That same year, Oksana Pavlenko provided 300 of her works for another display in the capital, and in the same years the first of the now-annual Boichuk conferences took place.

Much, however, had perished, most notably the frescoes-the school's greatest achievement. As a monumental public art, its production and survival naturally depended, both financially and ideologically, on the ruling government. When the school was anathematized by the Soviet government in the 1930s, the frescoes were methodically destroyed. Oksana Pavlenko has recounted in her memoirs how a KGB officer described being assigned this task. His first proposal had been to cover the frescoes in cement, but this suggestion was rejected by superiors, who commented that "some day in the future" a method of restoring them might be discovered. He was instructed to sandblast the paintings in order to obliterate them completely.

Sixty years of such state-sponsored search-and-destroy operations took a terrible toll. Many of the best artists were tortured and killed; some were able to emi-



Portrait of Oksana Pavlenko made by Vasyl Sedlyar, which has the signs of knife. This canvas was cut by knife.

grate, while others were forced to denounce the school and change their style, or to cease working as artists. Even into the 1980s, a few survivors were still afraid to speak of their association with the school.

Despite this devastation, the cultural significance of the group's work is clear. The first tentative steps toward a sympathetic assessment of the Boichukists had already been taken by the art critics Borys Lobanovsky and Ivan Vrona in 1967, when they wrote a relatively positive account of the school for the fifth volume of the Istoriia Ukrainskoho Mystetstva (History of Ukrainian Art) that appeared in 1967. The article was not allowed to be published, but some reproductions which Lobanovsky had prepared were included, apparently as an oversight. This marked the beginning of a long, slow "rehabilitation" process.

It is now generally accepted that Boichuk's importance lies both in his attempt to produce a synthetic national art and-perhaps paradoxically-in his connection with international modernism and the avant-garde during its hey-day, the first three decades of the twentieth century.

Boichuk took up the task of producing a synthetic national art form by drawing on the sources which, in his opinion, had the deepest roots in Ukrainian culture: Byzantine art and folk creativity in its many manifestations. He saw in these forms the best expression of Ukraine's unique cultural profile: a fusion of both Eastern and Western influences produced by the country's location at the juncture of Europe and Asia. It is for this reason, that he explored Egyptian and Assyrian art, which he felt had left their mark directly, or indirectly through monumental classical and Byzantine art, on early Ukrainian culture. He also examined reflections of the Byzantine tradition in the early Renaissance-especially the Italian quattrocento-when, following the fall of Constantinople to the Turks, escaping artists had brought their talents to Italy.

The continuities which Boichuk sought, however, were primarily in the millennium of recorded Ukrainian history, which began with the first great culturally formative period of the princely era: the tenth to fourteenth centuries in Kyiv and Galicia. It was then, he thought, that disparate elements had first come together to form a unique, recognizable cultural entity. This claiming, indeed privileging, of the medieval period marked a departure from the self-image favoured by Ukrainian populists in the last third of the nineteenth century. As one historian remarked, "the period of Kyivan Rus, was associated in the consciousness of contemporaries not with the Ukrainian past, but rather with Russian state tradition." [1] In his vision of a thousand-year-old culture centree in Kyiv and Lviv, Boichuk followed the historiography of his friend Mykhailo Hrushevsky, the historian who became president of the Ukrainian People's Republic when the Russian Empire disintegrated in 1917. The Republic initiated many of the

political and cultural transformations which, even after the its collapse three years later, continued to shape the early years of Soviet rule. In emphasizing continuity with the medieval past, Boichuk was also breaking ranks with Russian historians who, in their almost unanimous adherence to the accepted imperial teleology, appropriated this period exclusively for Russia. In the 1930s, Boichuk's linking of contemporary cultural forms to the medieval past, through the channels of Byzantine painting and folk creativity, was branded as nationalism, and was in large measure the cause of the school's destruction. In this decade, while the Boichukists were being arrested and shot, many of the earliest monuments dating to the princely era-such as the Monastery of St. Michael of the Golden Domes (to which Boichuk had taken students in Kyiv to study its unrivaled collection of mosaics and frescoes) and the Mezhyhiria monastery (on the site of which his students had revived a famous ceramic factory) were deliberately razed to the ground.

The second important factor in Boichuk's cultural programme-the connection with the international art movement of the twentieth century-has only recently attracted the attention it deserves. In Munich and Paris, Boichuk studied with and was influenced by some of the major teachers and artists of the early twentieth century-figures like Franz von Stuck (the teacher of Wassily Kandinsky and Paul Klee), Paul Serusier, and Maurice Denis. Furthermore, his connection with modernism's high-minded cult of form and his competitive, but surprisingly close, relationship with avant-gardists like Kazimir Malevich are important episodes in the history of modern art. Boichuk's work can thus be seen both as a strand in the modernist exploration of form and as a foil to the avant-garde aesthetic of rupture.[2] In short, Boichuk came out of the mainstream of both the national revival and the contemporary art movement, searching all the while for a form that would draw upon ancient roots but still speak to a sophisticated, modern viewer. His search led him to a lifelong commitment to epic, monumental forms and the pursuit of a great art. This fusion of the national and the modernist produced his remarkably successful monumentalist school.

The turn to history and folk culture was motivated not only by the search for deep cultural continuities, but also by a desire to create images that would unite and appeal across social strata. Historians have seen this longing as a precondition for the success of modern national revivals. Boichuk successfully fused several myths into powerfully evocative symbolic forms. The images of Ukraine's princely past (suggesting lost statehood and majesty) alternate with those of the peasantry (signifying the eternal, natural world) and of idealized characters (such as archetypes of devotion, mercy, and industry). The purpose, as scholars have argued in analyzing the symbolic system of other important cultural figures, was "to form a notion of common universal Ukrainianness that had its own past, present and future." [3]

Boichuk's aesthetic was one of harmony, synthesis and moderation. Like the classical and Byzantine sources it drew upon, it shunned the eccentric or accidental in favour of the common and representative. Unlike many contemporaries, Boichuk saw the path toward great artistic achievement not in rejecting the past but in learning from it what he called the "laws of great art" and the "secret codes of masterworks." Through the lense of permanence and continuity, he sought the unchangeable and essential beneath the shimmering surface of modernity.

But there was another defining feature to Boichuk's art. He had been born into a peasant family, and through his art tried to elevate village culture. Like the great film-maker Alexander Dovzhenko and like

1. Serhy Yekelchyk, "The Body and National Myth: Motifs from the Ukrainian National Revival in the Nineteenth Century," Australian Slavonic and East European Studies 7.2 (1993) 39.
2. For Boichuk's relationship to modernism and the avant-garde see Myroslav Shkandrij "Modernism, the Avant-Garde and Mykhailo Boichuk's Aesthetic," Journal of Ukrainian Studies 2 (1994): 43-58.
3. Yekelchyk, 37; see also Marko Pavlyshyn's article "The rhetoric and politics of Kotliarevsky'sEneida," Journal of Ukrainian Studies 18 (1985): 20-21.

his colleague Kazimir Malevich, Boichuk celebrated the ancient wisdom of the village, its humanistic, life-affirming qualities. His roots in village culture not only account for his interest in the arts and crafts movement, and his study of folk beliefs, but also explain his strong social conscience and ecological sensitivity.

It is important to recognize that Boichuk lived through the great industrialization and modernization drive of the 1920s and 1930s. Not all his countrymen looked opon the village with sympathy or understanding. In these decades the Bolshevik attitude to the peasantry could be characterized by two beliefs: the "victory" of the city over the village, and (sometimes inextricably and undetectably interwoven with this) the "victory" of Russian culture over Ukrainian. There was a powerful connection between these two dogmas in the minds of many Russians and Russified urbanites, who dominated the political and bureaucratic structures. The avant-garde aesthetic of rupture, with its celebration of mastery over human biology, nature, the countryside and national particularity, spoke a dangerous language of hegemony, subordination and control.

Raymond Williams has spoken of "certain metropolitan intellectuals" who had inherited "a long contempt...of the peasant, the boor, the rural clown... How many socialists, for example, have refused to pick up that settling archival sentence about the 'idiocy of rural life'?"[4] The easy collusion between the Russian imperial reflex and the communist industrialization set the stage for the horrors of the 1930s: the assumption that Russian, "advanced" urban society was beseiged by "rural idiocy" and "barbarism" outside it justified almost any kind of violence aimed at non-Russian and rural elements in the name of "civilization." The war against the "reactionary" Ukrainian intelligentsia in the 1930s coincided with a war against the Ukrainian village. Collectivization, grain requisitioning, and the subsequent famine that took between some five million lives rested on the strength of this prejudice against the countryside. The fact that so many intellectuals have since avoided discussing, or even registering, those events is, perhaps, a further example of how deeply rooted these prejudices against East European peasantry remain. Boichuk's aesthetic challenged people to see the world through different eyes. Contemporary interest in Boichuk may be due, at least in part, to a greater readiness to recognize the cultural history of the countryside.

By all accounts, Boichuk was a remarkable teacher and a magnetic personality. He trained many students and, to some extent, may be judged today by their successes, since his own works have suffered the most thorough destruction. Records reveal that even as late as 1952, fourteen of Boichuk's works, along with those of other painters, were destroyed in the Lviv Museum of Ukrainian Art.[5] Many known works remain unaccounted for. It has been reported that some of his wall-paintings were painted over and it may still be possible to restore them.

The Boichuk school in its Paris (1907-1911), prewar Lviv (1911-1914), and postwar Kyiv (1918-1936) incarnations was an important achievement. It produced some of the most prominent artists of the day, people of different backgrounds and character who worked together cooperatively. Roughly one-third of the fifty-six significant artists who considered themselves "Boichukists" were women; several were Jewish artists who concentrated on Jewish themes; a large number came from the countryside. The fifty-six artists do not represent all Boichuk's students, but only those who came out of his monumentalist school and made a significant contribution to its development, or who identified themselves as his followers. The list, of course, could be extended; a variety of artists were, in one way or another, influenced by the school's work and combined it

4. Raymond Williams, The Country and The City (New York: Oxford University Press, 1973), 36.
5. The very titles of these works - religious and devotional - suggest further clues Boichuk's symbolic system, which, lacking knowledge of the works, we are unable to reconstruct: Portrait of Savchynsky, By the Well, Dream, Saint with a Book, Girl with a Book, Mercy, Girl Praying, Mercy, Herod and Herodiada, Mercy, Female Writer, Dream, Virgin Mary with Child, Crucifixion.
6. Olena Ripko and Nelli Prystalenko in the 1991 catalogue of the Lviv exhibition devoted to the school also include: Sophia (Zofia) Baudouin de Courtenay, Vasyl Vovchenko, Zhozefina Dindo, Mariia Dolnytska, Vasyl Diadyniuk, Bernard Kratko, Vasyl Kryzhanivsky, Petro Mehyk, Andrii Nakonechny, Jerzy Nowoselski, Mykhailo Osinchuk, Mykola Fediuk, Leon Khvistek, Petro Kholodny, Helena Shramm (Shrammuvna). [See their Boichuk i boichukisty, boichukizm. Kataloh vystavky (Lviv: LKG, 1991).

with other formal influences.[6]

Mykhailo Boichuk and His School of Monumental Art is the first English-language work on the subject. It also marks the first time that a significant number of the best surviving works have been published together; many of the works are reproduced here for the first time. The photographs of the school's members and the fragments of memoirs are also being printed, in most cases, for the first time. The brief bio-bibliographies of the school's members make no claims to completeness, but rather indicate the scope of the school's achievement and possible avenues for further investigation. Many materials are still coming to light and many issues continue to be debated, among them Boichuk's own personality and biography, the interpretation of individual works, and the overall assessment of the school's significance-particularly its relationship to the avant-garde currents of its day and its contemporary relevance. As Soviet cultural history continues to be reconceptualized and the newly available archives present further information, these questions will continue to attract scholars. This volume attempts to bring the school's achievement to the awareness of a Western reader and to present the existing state of scholarship. The Boichukists represent a long-suppressed and largely forgotten chapter in the history of twentieth-century art. As it is gradually rediscovered, it will throw new light on the work of many prominent artists of the century's early decades, on Soviet cultural politics, and on the development of Ukrainian art.

The text of this publication was completed in the mid-1990s.

Людмила Ковальська,
Неллі Присталенко

МИХАЙЛО БОЙЧУК. ЖИТТЯ ТА МИСТЕЦТВО

Михайло Львович Бойчук народився 30 жовтня 1882 року в селянській родині у селі Романівка на сході Австро-Угорської імперії (ни-нішня Тернопільська область України).

Обдарований художнім талантом, з дитинства замилований красою природи, побутових речей, традиційних обрядів, ікон у сільському храмі хлопець рано почав малювати, вирізьблювати, ліпити, і вже дванадцятирічним він був певний щодо свого мистецького покликання.

Усталені морально-етичні норми українського села, в яких виховувався майбутній художник, заповідали любов до ближнього, до краю, до всього живого. До того ж працелюбність, як основна заповідь селянського життя, посідала не останнє місце в його натурі. Враження дитинства залишилися незгладимими. Через роки, навчаючись у Мюнхені, йому ввижалися мальовничі романівські краєвиди з їх розлогими пагорбами, квітучі луки, палке світло сонця. Він згадував повітря, яке пахло медом, тужив за подільськими жнивами, коли одвічний круговорот важкої праці хлібороба завершувався і наставала розрада його душі. [1] В подальшому нерозривний зв'язок з глибинними силами землі, на якій він виріс, виявлятиметься в тяжінні до мистецтва міцних форм та структур.

Коли Бойчуку виповнилося шістнадцять років, його талант помітив Юліан Панкевич, який разом з Іваном Тушем був співзасновником Товариства для розвою руської штуки. Невдовзі талановитого юнака було запрошено до Львова навчатися рисунку й живопису з натури. Наукове товариство імені Т.Г.Шевченка, що в 1897 році очолив Михайло Грушевський, давало кошти на його навчання. Під впливом мистецьких зацікавлень Панкевича Михайло вперше виявив інтерес до візантійського живопису та українського іконопису. В 1899 році він супроводить свого вчителя до Відня, де його зараховують до приватної рисувальної школи. Але найбільше юнака приваблювали славнозвісні збірки художніх музеїв міста, котрі він ретельно вивчав. І хоч перебування в столиці Австро-Угорщини тривало всього п'ять місяців, вже тоді почали визначатись його художні смаки, оскільки саме в цей час він висловлює своє захоплення фаюмськими портретами, вбачаючи в них поєднання мистецтва Стародавнього Єгипту і елліністичного світу [2]. До ранньої зацікавленості Бойчука у класичному та візантійському мистецтві додається значний нативістський вплив, що проголошував пріоритети національної культури.

Кінець XIX століття позначився відродженням мистецтв та пожвавленням ремесел як на Західній Україні (що у ті часи була частиною Австро-Угорської імперії), так і на Східній Україні (тоді в межах Російської імперії). У 1880-х роках Полтавське губернське земство розпочало видання окремих випусків, присвячених народній творчості. На їх сторінках поставали століттями створювані безіменними творцями – ремісниками і селянами скарби народного мистецтва. Предметом вивчення стало народне світосприймання, його віддзеркалення у використанні кольорів, ліній, форм у кераміці, різьбленні, рушниках, вишивках, ткацтві та писанкарстві. Земства взяли під свою опіку давні художньо-промислові осередки та створили нові в Полтавській, Київській, Чернігівській, Подільській губерніях. Громадськість заохочувала також діяльність місцевих художніх промислів у Західній Україні. Керували кустарними майстернями такі відомі знавці народного мистецтва як Корнило Устиянович, Василь Кричевський, Олександра Екстер та Євгенія Прибильська. Результатом великої збиральницької роботи стало відкриття художньо-промислових та історичних музеїв: у 1886 році був заснований міський художній музей у Харкові, в 1899 – в Одесі й Києві та музей К.М.Скаржинської в Лубнах. У 1902 році створюється музей українських старожитностей Василя Тарновського в Чернігові, а в 1905 році – Національний музей у Львові.

1. *Волошин Л. Михайло Бойчук. Листи до Митрополита Андрея Шептицького. – Образотворче мистецтво. 1990, № 6, с. 20.*
2. *Фаюм – назва району оазиса в Єгипті, близько 90 км від Каіру, де мистецтво похоронного портретного живопису процвітало протягом римського періоду в Єгипті від першого до четвертого сторіччя нашої ери.*

В роки, коли перед М.Бойчуком постала проблема пошуку власного шляху в мистецтві, промислова цивілізація, охопивши більшу частину Європи, почала вторгнення як на Західну, так і на Східну Україну. В другій половині дев'ятнадцятого сторіччя багато європейських мислителів і митців оплакували руйнування зв'язків, що одвіку залишались незайманими, дегуманізацію суспільства, відчуження людини і перетворення її на безликого найманця. Шарль Бодлер був одним із перших, хто висловив це відчуття нової одинокості особи, загубленої в пустелі індустріального міста, та передбачив прийдешній модерністський бунт проти матеріалізму і позитивізму. Багато інтелектуалів вбачало відродження пластичних мистецтв як єдино можливий засіб захисту культури. Тільки мистецтво, переконували вони, може протистояти промисловому натиску, нівелюванню традиції та духовному зубожінню, яким супроводжувались ці тенденції. Увага до народних мистецтв і ремесел, звертання до минулих епох та далеких цивілізацій, що, здавалося, містили соціальну єдність та гармонію, яких бракувало сучасності – були складовими цього мистецького бунту.

Ще у 1880-ті роки нового розуміння живопису досяг Поль Гоген: в його мистецтві відбір, гармонія і воля художника означає більше, ніж дотримання натури. Відмовившись від реалістичного аналітизму, світла й тіні, від натуралістичного розуміння перспективи й простору в картині, він проголосив синтетизм. Гоген відкрив нові можливості масивної спрощеної форми, пласко покладених ясних кольорів, окреслених виразною лінією рисунку, якій віддавалася перевага. В його живописі вперше намітилась тенденція переорієнтації мистецтва нової доби від станкових його форм до монументальних розписів. Гоген та його послідовники - художники - символісти, котрі об'єдналися в групу "Набі" (від древньоєврейського слова "пророк") були попередниками могутнього мистецького процесу, що охопивши Європу на межі сторіч, призвів до виникнення нового стилю, який дістав назву стилю модерн. Головна ідея його полягала у зверненні до світовідчуття оремої людини, до створення середовища її життя. Він означав прагнення синтезу архітектури, монументального і декоративного мистецтва, а також виявився в живописі та графіці. Модерн повертав мистецтву його тектонічність, відгукувався на потребу епохи у великому мистецтві монументальних форм. В архітектурному середовищі право на життя одержувало й ужиткове мистецтво, кожен предмет якого ставав метафорою певної ідеї. Зовнішніми специфічними ознаками його головним чином був сплощений рослинний декор видовжених, плинних витких форм. Зберігаючи загальні прикмети стилю, модерн в різних країнах набував своєрідного забарвлення. В Німеччині він відомий як "Югендстиль" – від назви мюнхенського журналу "Югенд", заснованого в 1896 році, у Франції – " Арт Нуво" – від назви галереї, відкритої того ж року в Парижі на вулиці Прованс. В Австро-Угорщині прихильником стильової єдності мистецтв стало товариство " Сецесіон". В Росії естетику нового стилю започаткував гурток "Абрамцево", а згодом і "Талашкіно". Повертаючись до джерел народного мистецтва, ці групи не копіювали його, а перетворювали у відповідності до вимог нового часу.

На початку XX століття ідея створення синтетичного мистецтва в Україні знайшла своє втілення в діяльності архітектора і художника Василя Кричевського. Він відродив тип української громадської споруди, звівши новий будинок Полтавського губернського земства (1902–1907), що являв собою досконалий зразок ансамблю українського модерну. В ньому органічно поєднані елементи старовинних дерев'яних будівель з декором керамічних та майолікових орнаментів. Їх колір, як і колір високого череп'яного даху та двох башт також стають елементами неповторного національного образу будівлі. Згодом Варвара і Богдан Ханенки запросили В. Кричевського до керівництва майстернею мис-

тецького промислу в селі Оленівці на Київщині, що виробляла традиційні килими, вибійку, кераміку.

Краківські роки

Відчуваючи пульс художнього життя епохи, Бойчук починає власний пошук методів синтезування класично-візантійських та народно-примітивних мотивів у сучасну творчу ідіому. У 1899 році незабаром після повернення з Відня до Львова юнак за наполяганням Івана Труша, одержавши стипендію Наукового товариства імені Т.Г.Шевченка, вступає до Краківської академії мистецтв. Незважаючи на власну упередженість щодо академічних програм, які він вважав консервативними, а також байдужими до його власного прагнення вивчати культуру рідного краю, яку розумів як органічне поєднання східного і західного, поганських реліктів з візантизмом, п'ять наступних років були проведені в академії. Переконаний в тому, що початковий визначальний синтез культур сягав мало не до князівських часів (від X до XIV століть в Києві та Галичині) він знаходив відгомін цього розквіту в народних іконах, архітектурі, різьбленні, кераміці свого часу і присвятив ці роки вивченню різних аспектів народної творчості.

Крім досить успішних академічних студій, юнак з глухого подільського села змушений був надолужувати свою освіту. Він брав приватні систематичні лекції, відвідував різні виклади, ходив до університету.

На рубежі століть старовинний Краків став осередком, де визрівали ідеї відродження державності, якої на той час однаково були позбавлені як Польща, так і Україна. У 1899 році у Ягеллонському університеті, де в той час був найзахідніший центр українознавства, почав викладати українську мову та літературу Богдан Лепкий. Поет і прозаїк, глибокий знавець української, німецької і польської літератур, мріючи в молоді роки стати художником, він починав з уроків живопису у Юліана Панкевича та студіював деякий час мистецтво у Віденській академії мистецтв. Згодом його шляхом пройшов Бойчук. Тож ж не дивно, що опинившись у Кракові, Михайло відвідував оселю Лепкого, яку сучасники називали "українською амбасадою", і навіть деякий час знаходив там притулок. Можливо, що саме в роки навчання він виконав портрет Лепкого, в якому поета зображено високочолим, натхненним, сповненим творчої енергії інтелектуалом.

Знання Лепким процесів розвитку культури у Західній та Центральній Європі дозволило йому згуртувати творче середовище українських і польських громадських діячів, художників, письменників. До нього входили українці – Василь Стефаник, Кирило Студинський, Кирило Трильовський, Остап Луцький, Михайло Жук. Серед польських однодумців можна назвати імена Станіслава Виспянського, Владислава Оркана, Казиміра Тетмаєра.

Під опікою Лепкого, відчуваючи особливу прихильність до себе Стефаника – такого ж, як і він сам селянського сина, Бойчук входить до елітарного творчого середовища Кракова, потрапляє у вир високих думок, поезії і мистецтва, переймається ідеями відродження Української державності та національної культури. Традиції та історія мали відчутний вплив на цю першу генерацію модерністів. Поезія Лепкого відбивала їх погляди: прагнучи витонченого модерністського тону, вона залишалась вкоріненою в народно-пісенні традиції й відлунювала ностальгію за усталеними патріархально-релігійними поняттями селянина. Можливо, що саме поезія Лепкого, яка, вбираючи в себе фольклорні мотиви, сягала високого рівня художнього узагальнення, визначила на майбутнє постійне прагнення Бойчука поєднувати елементи народної творчості з надбаннями світової класики. Наче про нього самого були написані поетові рядки:

"Колисав мою колиску
Вітер рідного Поділля
і зливав на сонні вії
Степового запах зілля."

3. *Портрет Жеромського роботи Бойчука знаходиться в музеї С. Жеромського в м. Наленчув, Польща.*

Драматург, поет, художник і ідеолог модерністської групи "Молода Польща" Станіслав Виспянський був однією з ключових фігур молодої генерації польських літераторів. Його ерудиція, широта поглядів на мистецтво, що ґрунтувалася на величезному досвіді світової культури – від стародавнього і античного світів, середньовіччя, слав'янського народного мистецтва до здобутків Гогена, символістів та японської гравюри, не могла залишити байдужим молодого, жадібного до знань студента. Не без впливу Виспянського Бойчук дійшов справжнього розуміння стародавнього мистецького твору, його неперехідної вартості у формуванні сучасної свідомості. Він також поділяв його новаторські ідеї, що полягали у відмові від імітації натури, відході від традиційної побудови перспективи і наданні переваги вивіреній композиції кольорових пласких плям і витких ліній, що відзначали сецесійний живопис.

Та не тільки саме краківське товариство сприяло становленню особи Бойчука. Численні історичні й художні пам'ятки Кракова, знаного як Слов'янський Рим, культурне життя міста, у якому любов до історичного минулого була синонімом патріотизму, зміцнювали його інтерес до старовини. Саме тут він став свідком відродження середньовічного мистецтва вітражу, побачивши виконані в 1897–1902 роках Виспянським вітражі для францисканського костьолу в Кракові. Не менш визначною подією, що знаменувала час широкого патріотичного піднесення польського суспільства, звернення його інтересів до історії, була реставрація розписів каплиці Чесного Хреста в Краківському кафедральному соборі на Вавелі. Виконані у 1470 році українськими майстрами в українсько-візантійському стилі, фрески після реставрації в 1904–1905 років засяяли своєю первозданною красою. Цей навіч побачений ансамбль якнайповніше відповідав душі Бойчука, бо засвідчивши про глибокі коріння української культури, її неперехідну самобутню цінність, доводив плідність і багатовіковість життєздатність візантійської традиції, яка, за його власним переконанням, може дати імпульс сучасному монументальному мистецтву. Можливо, що цей немеркнучий витвір середньовіччя зміцнив віру в існування одвічних законів творення досконалої мистецької речі, яких так напружено шукала його думка.

Бойчук не обминув естетики символізму, що була атмосферою епохи, якою дихав Краків. Протягом багатьох років він зберігав любов до творів письменників-символістів та цього напрямку в мистецтві. Прилучившись до нього в колі Лепкого і Стефаника Бойчук захоплювався також символістською поезією і прозою Тадеуша Міцинського, шанувальника української народної культури. Разом з ним він відвідав Закопане, де познайомився з Стефаном Жеромським. Наслідком їх довгих бесід про історичне минуле України та Польщі, стала "Дума про гетьманів", створена письменником незабаром. Тоді ж Бойчук виконав портрети С. Жеромського та його сина, позначені рисами живопису сецесії [3].

Тоді ж у Закопаному відбулася зустріч художника з другом Жеромського Станіславом Віткевичем, зачинателем так званого закопанського стилю. Великий знавець гуральського мистецтва, в якому він особливо цінував первинні польські прикмети, Віткевич у логічний спосіб розробляв універсальний новочасний народний стиль, в якому органічно сполучались елементи художньої творчості гуралів і риси класицизму та сецесії. Цей стиль найповніше виявився в архітектурі нових житлових будівель, декорі інтер'єрів, меблях та у всьому начинні. Концепція розвитку новітнього мистецтва, котре мало спиратися на сталі традиції, теоретично окреслювала власні задуми Бойчука.

Зустріч з Віткевичем вплинула і на подальшу долю Бойчука: поважаний майстер рекомендував його Митрополиту Андрею Шептицькому, людині світлого розуму і високої освіти, відомому збирачеві галицької ікони й фундатору Національного музею в

Львові. Молодий вихованець Краківської академії мистецтв, що прагнув продовжити освіту і був перейнятий думками про долю рідного мистецтва, не міг не привернути уваги Митрополита. Меценат і благодійник, що вже допомагав здобути освіту художникам Модесту Сосенку, Олексі Новаківському, Михайлу Паращуку, він став фінансувати надалі навчання Бойчука. На його бажання продовжити мистецькі студії в Парижі, Шептицький спочатку порадив йому повчитися в Мюнхені, знаному міцною школою рисунку. Відтоді, аж доти, доки їх не роз'єднав кордон після революції у жовтні 1917 року, Митрополит був для нього добродієм, другом і духовним батьком. Йому художник повіряв свої думки, плани, сумніви, у нього шукав підтримки і знаходив її, про що свідчать їхні листи [4], частина яких збереглася.

Мюнхен та Париж

Перш ніж вирушити до Мюнхена, Бойчук взяв участь у Першій всеукраїнській художній виставці 1905 року, організованій у Львові Іваном Тушем, на якій експонував портрети, створені по закінченні академії. Особливого інтересу критики вони не викликали, на відміну від виконаних у візантійський спосіб робіт М. Сосенка.

По дорозі до Німецьких Афін, як називали тоді сучасники столицю Баварії, Бойчук протягом тижня оглядав Дрезденську картинну галерею. За півроку життя в Мюнхені він швидко призвичаївся до нового середовища. Щоденно перша половина дня відводилася академічному рисунку, решта часу – праці на пленері, над композиційними проблемами, вивченню численних колекцій славетних пінакотек та відвідуванню виставок сучасного мистецтва. Його як художника, що вже мислив категоріями монументального мистецтва, в Мюнхені особливо привертала сучасна архітектура і художні ремесла. Він також відкрив для себе дивний світ музики Бетховена і Вагнера, у яких модерністи кінця сторіччя вбачали приклади мистецького синтезу і культурної інтеграції, до яких вони прагнули. Спираючись на набутий у Кракові досвід, Бойчук вже орієнтувався, чим може бути йому корисна академія. По-молодечому він досить критично сприйняв її в цілому застарілу систему викладання, його цікавив лише рисунок, як основа форми. З академічних професорів він найбільше цінував за розуміння декоративних можливостей кольору професорів Франца Гертеріха, і особливо, Франца фон Штука, у якого незадовго до нього навчалися видатні майстри новочасного мистецтва – Василь Кандинський та Пауль Клее.

Призваний до служби в австро-угорському війську, Бойчук восени 1906 року залишив Мюнхен. Цілий рік він перебував у далмацькому місті Зара на узбережжі Адріатичного моря. Розрадою від незвиклого брутального оточення в казармі було для нього пізнання життя та народних традицій краю, його південної природи.

Нарешті навесні 1907 року, дякуючи підтримці Митрополита Шептицького, Бойчук приїхав до Парижу, куди він віддавна прагнув. Його побут у столиці Франції висвітлюється всього декількома документами. Чотирирічний паризький період життя художника слід розглядати в контексті тих визначних подій епохи, які формували новітнє мистецтво. Про прихильність Бойчука до творчості того чи іншого з великих сучасників свідчать його власні твори та уроки й настанови у подальшій власній професорській практиці.

Щодо вірогідності особистих зустрічей, то про них можна гадати, вдаючись до деяких припущень, які виникають із співставлень дат і подій.

Бойчук увійшов до багатомовного мистецького середовища Монмартру, де у знаних майстернях Бато-Лавуар знаходився тогочасний центр тяжіння для прибулої з усіх усюд художньої молоді, яка відігравала важливу роль у розвитку тогочасного мистецтва. Це були талановиті іноземці покоління 1880-х років, одержимі ідеями творчих новацій, які жадали успіху й слави.

4. *Волошин Л. Михайло Бойчук. Листи до Митрополита Андрея Шептицького. – Образотворче мистецтво. 1990, № 6, с. 18–23.*

Серед них з початку століття з'являлося все більше українців. До старших належали Олександр Мурашко та Модест Сосенко, чия творчість у наступні десятиліття визначила досягнення української художньої культури.

Сучасниками Бойчука по праці й навчанню в Парижі були Софія Левицька, Іван Северин, Михайло Паращук, Іван Кавалерідзе, Олександра Екстер та Олександр Архипенко. Останній, найталановитіший з паризького оточення, за кілька років прокладатиме нові шляхи скульптурному мистецтву Європи і Америки, здобувши світову славу. Бойчук був душевно споріднений з мистецьким середовищем, до якого увійшов. З ним його зближували неспокій, емоційність і відданість сміливому, невтомному, але й несуєтному експерименту.

Так само, як згодом Амедео Модільяні, Марк Шагал, Хайм Сутін, Мойсей Кіслінг та інші, він не пішов за кубістами. Високо цінуючи французьку культуру, переймаючи її досвід, Бойчук залишився художником своєї країни.

Володіючи польською та німецькою мовами, Бойчук швидко опанував французьку, а відтак вільно міг спілкуватись з інтернаціональним мистецьким братством, яке гуртувалося спочатку на Монмартрі, а згодом на Монпарнасі. Невдовзі він почав студіювати в майстерні на бульварі Монпарнас, відомій як академія Вітті. З її викладачів він найбільш схвально відгукувався про іспанця Германа Англада-Камараса.

Та над Парижем витав дух великого Сезанна. Осінні салони 1904–1905 років остаточно засвідчили його тріумф. Жодного художника тієї епохи не обминув вплив майстра, здобутки якого знаменували народження нового мистецтва, що визначалося новою конкретністю, узгодженістю структур, зібраністю кольору, який вливався в узагальнену синтетичну форму. Бойчук став уважно придивлятись до його творів і вивчати їх. Вже в перших рисунках, виконаних на французькій землі, колеги зауважували схожість з Сезанном. Селянському сину з України імпонувала солідність і усталеність мистецтва француза, а особливо його природне, живе бачення форми в просторі.

Приїзд Бойчука до Парижа збігся також з подією, що, як виявилося згодом, відкривала чергову сторінку новітнього мистецтва. Тієї весни Пікассо виставив на суд друзів картину "Авіньонські дівиці" (Les demoiselles d'Avignon). Цілком ймовірно, що Бойчук міг відвідувати майстерні Пікассо або Хуана Грі, куди доступ був відкритий просто цікавим туристам, не те що митцям, міг брати участь у гострих дискусіях, що точилися в прилеглих до вулиці Равіньян кав'ярнях.

В палкому обміні думок Жорж Брак, Андре Дерен, Хуан Грі, Луї Маркуці, Жан Метценже, Ґійом Аполлінер, Моріс Рейналь, Моріс Принсе творили нову естетику. Осягнувши засади кубізму Бойчук дійшов розуміння структури пластичної форми, яка є носієм ідеї речі. Незабаром, з великою користю для себе, він міг відвідувати приватні майстерні французьких, англійських, та іспанських художників, заглиблюватись у вивчення музейних збірок. Рублені форми африканської пластики, побаченої в музеї етнографії та порівнювальної скульптури в Трокадеро, розкривали йому природу тих ритмів, які заполонили європейське мистецтво. У Луврі, як свого часу це робив Сезан, Бойчук копіював старих майстрів. Їх роботи ставали відкритою книгою, по якої він вчився читати й пізнавати таємниці творення високого мистецтва. Саме про це йшлося в одному з листів до митрополита: "З глибоким одушевлінням подивляю штуку єгиптян і ассірійців. Позаковували вони мрії таємної краси в камінь"[5]. Він ходив на численні виставки, перш за все Осіннього салону та Салону незалежних, які кожного разу відкривали все нові й нові імена. Повз нього не міг пройти відгомін події, вразившої Париж 1906 року, коли Сергій Дягілєв розгорнув першу виставку російського мистецтва, що включала ікони XVIII–XIX століть, художні вироби й новітній живопис Михайла Ларіонова та Наталії Гончарової, цілий зал творів Михайла Врубеля. Темперамент

5. *Там само. с. 21.*

незрівнянного майстра, сила уявлення і його манера гранити форму площинами справили на стільки сильне враження на Бойчука, що особливості техніки Врубеля виразно проступили у власному автопортреті паризького періоду. Згадана виставка Осіннього салону передувала справжній феєрії сезонів російських балетів, якими Дягілєв з 1909 до 1913 рік незмінно приголомшував Париж. Надзвичайні видовища відкривали європейському глядачеві небачений до того синтез, в якому всі дивно оновлені мистецтва враз постали рівноправними. Несамовитість танцю, чисті дзвінкі кольори сценографії, музика з переважаючими в ній фольклорними ритмами несли в собі силу гострої новизни, яка вибуяла з джерел примітиву і "дикунства". Бойчука повинні були особливо привабити монументальні, в давньоруському стилі, декорації Миколи Реріха для вистав 1909 року "Псковитянка" і "Половецькі танці". Такий тріумф слов'янської культури в Парижі, звісно, не міг оминути Бойчука і був підтвердженням для східних європейців, що відродження мистецтв слов'янських племен стає дійсністю.

В Парижі Бойчук віднайшов свій шлях, що полягав у творенні сучасного монументального мистецтва, яке мало увійти в буття людини часткою всеохоплюючого національного стилю – від архітектури до ужиткових речей. Саме таке мистецтво відповідало його уявленню про гармонію великої притягальної сили та піднесеності. Намагання віднайти власне слов'янське культурне коріння монументального мистецтва викликало в ньому чим раз більше бажання навіч побачити пам'ятки візантійського мистецтва. Понад усе вабила Італія, яка зберігала найвизначніші візантійські ансамблі. Туди він і вирушив восени 1907 року в товаристві молодого італійського художника з Венеції, з яким заприязнився в академії Вітті. Протягом двох місяців він подорожував північноіталійськими містами, оглядав пам'ятки Венеції. Італія, де художник наблизився до прадавньої краси візантійського мистецтва, справила на нього велике враження. Подорож відкрила йому також італійський Проторенесанс. Мабуть саме тоді, в Капелле дель Арена в Падуї фрески Джотто приголомшили його зворушливою людяністю образів, урочисто-розміреним ладом композиції та ніжністю колориту. Бойчук жалкував, що не зміг побачити того разу мозаїк Равенни та образів свого улюбленого Чімабуе. Після цієї подорожі він почав напружено працювати над серією композицій, "аби через гармонії красок і орнаментаційне пов'язання ліній передати життя в образі. Так діялось в штуці старинній: ассірійців, єгиптян і греків, а за нових часів – в італійських примітивах, що виникли під впливом візантійської штуки." [6]

Шукаючи собі надалі вчителів, чия творчість ґрунтувалася б на традиції, Бойчук у 1908 році вступив до щойно відкритої академії Поля Рансона, майстерня якого на Монпарнасі свого часу, в 1890-х роках була "Храмом братів Набі". В ній художники групи Набі, до якої входили Поль Серюзьє, П'єр Боннар, Фелікс Валлотон та Моріс Дені, збиралися на свої відомі суботи. На відміну від обмеженого натурними враженнями мистецтва вони визнавали лише те, що походить з рефлексії, з багатозначної ідеї. За висловом теоретика групи Моріса Дені, якого називали "Набі прекрасних ікон", вони сповідували синтетизм, декоративну й ієратичну форму, спрощення і деформації. На користь колишніх набістів, яких обрав собі Бойчук за вчителів, була також різнобічність їх діяльності. Окрім пануючих в той час станкових форм живопису і графіки, вони зверталися до монументальних вітражів, гобеленів, колажів, сценографії, а також до ужиткового мистецтва. Після смерті Рансона в 1909 році, учителем Бойчука став послідовник Гогена – Поль Серюзьє – "Набі з виблискуючою бородою". Його захоплення філософією, орієнталістикою, теорією мистецтва, а також бездоганний смак, відданість ясним логічним композиціям та простим формам, відповідали хи-

6. *Там само. с. 22.*



Бойчук з учнями його Паризької школи, близько 1909 року. Стоять (зліва направо): Гелена Шрамм, Микола Касперович Сидять: Тадеуш Налепінський, Софія Бодуен де Куртене, Михайло Бойчук, Софія Налепінська, Софія Сегно, Яніна Леваковська

сту й інтелекту Бойчука.

Академія на вулиці Жозеф Барра, де панував абсолютно вільний артистичний клімат, де витали ідеї Гогена та П'єра Пюві де Шаванна – провісників майбутнього монументального малярства, якнайбільше пасувала Бойчукові. У ті часи він був заглиблений у світ образів Юліуша Словацького, Моріса Метерлінка, Василя Стефаника, Станіслава Виспянського, Вільяма Шекспіра.

Майже три наступні роки пройшли в безперервній праці. Крок за кроком Бойчук оволодівав різноманітними, технологічно складними, важкими в процесі виконання, але класичними і вічними техніками монументального живопису. Зрештою, осмислення величезного обсягу вражень від безперервно вируючого новаціями художнього Парижу, ретельний аналіз побаченного в Італії мистецтва та набутий в академії Рансона досвід дозволили Бойчукові дійти свідомості й розуміння, чим є великий монумен-

тальний образ. Як раніше, в Кракові й Мюнхені, не схильний до навчання лише в академічних межах Бойчук і в Парижі – в музеях та бібліотеках цілеспрямовано вивчав унікальні збірки мистецьких скарбниць, копіював архетвори. Володіючи рідкісним даром дослідника і теоретика мистецтва, він прагнув осягнути таїни його немеркнучих пам'яток. За припущенням відомого в Україні мистецтвознавця Бориса Лобановського, однією в них міг бути унікальний альбом славетного французького архітектора XIII століття Віллара де Оннекура. Його "Альбом" або "Книга портретів" (Album або Livre de portraiture) є прикладом середньовічного честолюбного задуму винайти з математичною точністю закони композиції. "У цій роботі, – пише Умберто Еко, – усі зображення людської фігури викладені за геометричними законами. Мета полягає не в тому, щоб продемонструвати їх в абстрактній і стилізованій манері, а скоріше щоб показати, як наділити людську фігуру життям та динамікою". Геометричні схеми людської фігури Віллара де Оннекура, його віра в закони пропорції "можна розцінити як віддзеркалення теорії краси. Теорія, за якою краса полягає в пропорції, яка виявляється та створюється благородством форми, де форма означає quidditas – сутність речей". [7]

Паризька школа Бойчука

Знаменним в житті Бойчука став 1909 рік, коли він вперше заявив про себе як педагог і організатор, а відтоді став учителем для багатьох генерацій художників. Його ерудиція, незалежність мислення, дар переконувати здобули йому право на лідерство. Він створив свою майстерню, до якої увійшли його друзі й однодумці. Їх об'єднала ідея відродження української культури, ідея, що глибоко хвилювала Бойчука ще в роки навчання в Кракові. У першій декаді XX століття ця концепція підтримувалася зростаючим числом речників українського народу, які передбачали можливе об'єднання східних та західних земель України в незалежній державі.

В той час у Львові вже виходили друком історичні дослідження Михайла Грушевського, який в 1918 році після краху Російської імперії стане президентом національної держави. Його праці науково обґрунтовували історизм культурної та політичної незалежності України. Бойчук був близькою до Грушевського людиною, про що засвідчило їх тривале дружнє листування. Художник не тільки поділяв спільні погляди з вченим і політичним діячем, але й прагнув прилучитися до творення майбутньої соборної України. Його грандіозні плани створення монументального мистецтва були розраховані саме на потребу держави у великому месіанському мистецтві, що мало б виховувати суспільство на кращих його зразках, служити високій, надособистій меті, загальному добру. Отже, це була стрункa теоретична концепція, здобута роками напруженої роботи думки, яку Бойчук виклав своїм першим учням: Миколі Касперовичу з Чернігівщини та трьом Софіям з Санкт-Петербургу – Налепінській, Сегно та Бодуен де Куртене, котрі прибули до Парижу по закінченні навчання в Мюнхені. Згодом до них приєдналися Хелена Шрамм, Яніна Леваковська, Ольга Шагінян, Євген Бачинський та Йосип Пеленський. Їхні звичайні мешкання на одній з вулиць Монмартру – Кампань Прем'єр, 9 перетворилися на велику робітню, де на взірець майстерень середньовічних артизанів разом працювали і вчилися завзяті молоді люди. Вечорами Бойчук грав на бандурі, і всі разом співали українських пісень, серед яких найулюбленішими були "Ой, у полі три криниченьки" та "Ой, летіла горлиця через гай". [8] Учитель застерігав учнів від індивідуалізму і привчав до злагодженої роботи в колективі. Паризька майстерня Бойчука стала лабораторією, в якій ідея синтетичного монументального мистецтва могла опрацьовуватися на практиці. Вона була також школою, де майстер відгострював свій метод навчання, що полягав в особливо чутливому підході до світової художньої традиції. Його перші

7. *Umberto Eco. Art and Beauty in the Middle Ages. (New Haven and London. Yale University Press . 1986. p. 41.*
8. *Повідомляється в листі сестри Софії Налепінської, Ганни Пе-чарковської (1902–1989) до Неллі Присталенко від 13 лютого 1989 року.*

учні – які пройшли довготривалі стадії академічного навчання і були вже далеко не новачками в своїй професії, втім навіть вони захопились сміливістю свого вчителя, новизною його школи. Він підкорив їх своїм планетарним мисленням про природу мистецтва, про універсальність його законів. Сам під час навчання не обмежуючись якою б то не було освітньою системою і пасивно не підкорюючись їй, Бойчук спонукав своїх учнів бути вільно мислячими творцями. На незлічених прикладах із світової історії художньої культури він навчав зчитувати закодовану в них тисячоліттями накопичену величезну інформацію. Школа починалася з виявлення рис, що роблять твір досконалим. Розумінню композиції в цілому та її окремим елементам надавалось першорядного значення. Бойчук вчив будувати твір на основі відчуття його внутрішньої конструкції, вчив вносити свіжий подих в певний канон, який оживляла б енергія художника. Рисунок мусив бути вишукано-простим, колорит – відрізнятися ніжністю тонів. Багато уваги приділялось ритмічній злагодженості ліній, кольорів, елементів композиції. В його майстерні учні здобували свою власну творчу манеру, не стаючи рабами а ні натури, а ні класичного зразка. Ним нерідко ставав органічний для України з часів прийняття християнства візантійський твір, як приклад одухотворення й досконалої форми.

Так само, як модернізм Бойчука був поєднаний з народністю мистецтва, універсалізм митця був невід'ємний від пристрасних патріотичних почуттів, типових серед діячів новітньої культури Центральної та Східної Європи. Покоління, що досягло піку свого художнього розвитку на зламі сторіч, у високій мірі демонструвало сильні почуття відповідальності в питаннях національного визволення та об'єднання України, а також і її західної культурної орієнтації. Це було особливо помітно в Галичині – "українському П'ємонті", де відносно ліберальні умови Австро-угорського панування дозволяли письменникам та художникам більш широкий діапазон діяльності, ніж в Російській імперії, і де населення у високій мірі демонструвало чуття національної єдності. Їхню програму яскраво ілюстрував Іван Франко, найвпливовіший інтелектуал краю, говорячи про те, що культура українського народу повинна "зайняти власне місце в хорі націй"[9] через навчання, що є безперервний, довготривалий і єдиний шлях до культурного стверджування. Належачи до цього мистецького середовища, Бойчук ніколи не ігнорував його запитів. Саме почуття суспільного обов'язку й самодисципліни, як і пошук ідентичності вирізняє його модернізм з-поміж інших.

Максима програми Бойчука, якою він надихав своїх учнів, полягала в глибоко патріотичній ідеї творення нового мистецтва відродженої України. Він мислив його мистецтвом рівня світового, яке тільки підніматиметься на національному грунті, а відтак, досягнувши висот, стає європейським, загальнолюдським. В ньому, на думку Бойчука, визначальна роль відводиться художній творчості українського народу, яка є виявом його духовності й світогляду. Він був переконаний, що його народ має всі дані, щоб творити художню культуру високого стилю: "Ми маємо невичерпні джерела зразків у іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі, скульптурі, вирізуванні, вишиванках, гончарстві, вибійках, писанках, килимах. [...] Це є наші неоціненні скарби, у котрих є вже увесь синтез малярства національного, синтетично-українського." [10] Бойчук добре усвідомлював всю грандіозність і складність програми, звершення якої випростовувало б цілий народ, являючи світові дивні невичерпні скарби давнього і нового мистецтва. Однак він розумів, що справа ця вимагатиме надто тривалого часу, подібно до того, як протягом століття зводиться зусиллями великого колективу майстрів готичний храм. Сумуючи, що долею йому судилося ступити лише перший крок на довгій дорозі, кінець якої губиться в далекій і непевній перспективі часу, він писав він Митрополиту: "Тяжко ро-

9. *Іван Франко. Одвертий лист до [галицької] української молодежі. – Зібрання творів в пятидесяти томах. Том 45. 1986, Київ, с. 404.*
10. *Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів та різьбарів на чужині. Спомин старого емігранта за роки 1908–1950. – Нові дні. Торонто. 1952, № 9, с. 10.*

биться на серці, – як подумати, що більш вигідна, щаслива хвиля для штуки не наступить так скоро. Ще проминуть цілі покоління, доки для штуки [...] засяє день відродження" [11]. Заради наближення цього щасливого дня Бойчук зробив свій вибір і, відкидаючи спокусу особистого успіху, розпочав на практиці здійснювати свої великі задуми, спираючись на колектив, ведучи його за собою. Майстер передавав учням свої глибокі пізнання природи мистецтв фрески, мозаїки і енкаустики, посвячував їх у тонкощі, секрети і навички, здобуті роками тяжкої наполегливої роботи.

Паризьке українсько-польське братство натхненно працювало, пройнявшись пристрасною закоханістю свого вчителя в українську старовину, його палкою мрією про відродження цілісної природи мистецтва, яке могло б стати часткою життя суспільства. Одночасно художники виконували твори, які мали намір експонувати на виставках. Це були композиції, виконані темперою – матеріалом, зороно максимально наближеним до монументального живопису. Дебют, що одержав схвальну критику, відбувся в Осінньому салоні 1909 року. На його ж виставках ще в 1907 році Бойчук міг бачити вперше показані там акварелі тоді нікому невідомого Амедео Модільяні, а в 1909 – твори Анрі Матісса, який і в 1910 році виставив там виконані на замовлення Сергія Щукіна монументальні панно "Танець" і "Музика".

Поміж інших своїх сучасників з цими двома митцями, з якими могли перехрещуватись його стежки, Бойчук був найбільш споріднений. Новаторська творчість Матісса була йому близькою як міцною укоріненістю на сталих французьких традиціях, так і свіжістю живих почуттів, які випромінювали монументальні полотна славетного живописця. Молодий Модільяні привертав графічністю і в той же час декоративністю, а згодом, вже 1910-ті роки виняткову умовність його творів позначатиме неповторна індивідуальність й незбагненна присутність візантійського начала. Бойчук усвідомлював, що творчість обох майстрів виявляють прикмети часу. Всім своїм паризьким досвідом він був остаточно і непохитно переконаний в тому, що художнє життя Європи концентрувало ідеї монументального мистецтва. Атмосферу того часу можна було б висловити афористичним висловом свідка тих подій: "Живопис хоче фрески" [12].

Художня атмосфера Парижу підтримувала сміливі починання. Досвід паризької школи Бойчука досяг апогею на виставці Салону незалежних, що відбулася в травні 1910 року. В ній взяли участь Бойчук, Касперович, Сегно, та Налепінська. З 18 експонованих творів Бойчуку належали "Милосердя", "Молитва", "Сон", "Пастушка гусей", а також "Чоловічий портрет", Касперовичу – "Архітектор". "Ідилія" та "Пейзаж" були виконані Сегно, а "Навчання" – Налепінською. Невеликі портрети й композиції на євангельські сюжети, написані темперою на дерев'них дошках із золотим тлом традиційним для ікон, відзначала велика узагальненість образів. Здавалося, що автори вже в задумі бачили свої твори у вигляді фресок або мозаїк на стінах архітектурних споруд. Роботи школи привернули увагу критики несподіваністю пластичних образів, в яких українська старовина проглядала крізь вишуканий візантизм. Ґійом Аполлінер своїм чуттям слов'янина одразу ж розпізнав у них перші паростки нового українського мистецького напрямку, відзначуючи їх неовізантизм та право художника "з легкістю тасувати століття" [13]. Яків Тугендхольд, що дописував до "Аполлона", поважаного російського модерністського журналу, також звернув увагу на найголовніше в творах групи – прагнення великого монументального стилю.[14]

Виставка в Салоні незалежних, власне, проголошувала українське мистецтво як sui generis (своєрідне явище), і закликала сучасний мистецький рух по-новому сприймати художню культуру, що була на часі.

Виставка була також широко відзначена у французькій, а також польській та ук-

11. *Волошин Л. Михайло Бойчук. Листи до Митрополита Андрея Шептицького. – Образотворче мистецтво. 1990, № 6, с . 22.*
12. *В. Иванов. О веселом ремесле и умном веселии. – Золотое руно. 1907, № 5, с. 54. Цитується за книгою Г.Г. Поспелова " Бубновий валет". Москва, 1990, с. 19.*
13. *G. Apollinaire. Chronique d'art 1902–1918. Textes reunis, avec preface et notes par L.C. Breunig. Paris. 1960, p. 79-80.*
14. *Я. Тугендхольд. Письмо из Парижа. – Аполлон. 1910, № 8. Хроника . с. 17–18.*



М. Бойчук у Каплиці Святого духа. Львів, 1913 р.

раїнській періодиці. Неабиякий інтерес цієї виставка для української художньої культури полягав також і в тому, що на ній паризькій публіці представляли своє мистецтво вже добре відома з попередніх Салонів Софія Левицькі та доти незнаний молодий Олександр Архипенко.

Успіх виставки означав визнання експерименту, який проводила школа-студія, та Бойчук поспішав йти далі. В загальних рисах він окреслював вже більш масштабну програму майбутньої Академії – Робітні, що стане фундаментом, на якому буде зводитись нове мистецтво [15]. Там він навчатиме здібну молодь виконувати справжні фрески, мозаїки, образи, різьби в камені й дереві, а також власноручно виготовляти унікальні вироби кераміки, ткацтва, килимарства. Його програма, розрахована на синтез художнього й архітектурного образу, передбачала весь комплекс проблем, пов'язаних як з творчими нюансами, так і з засвоєнням технологічних процесів.

Поспішаючи повернутися в Україну, щоб за допомогою Митрополита, а також громадськості втілити свої плани в життя, Бойчук спочатку ще раз відвідав Італію. Він хотів пильніше придивитися до мозаїк Венеції, Равенни, Флоренції, Риму й закарбувати в пам'яті ці чисті джерела вічного мистецтва, які в подальшому даватимуть йому наснагу. Через роки він згадуватиме ту золоту осінь, розповідаючи студентам про мозаїки церкви Сан Вітале та собору Сан Марко. Незабутнім для нього залишився невеликий острів Торчелло, загублений у Венеціанській лагуні, з чудовою стародавньою базилікою і візантійськими мозаїками 12 століття.[16] Він був вражений витонченим силуетом Богоматері з немовлям, такої зворушливої, самотньої й беззахисної серед таємничого мерехтіння золотої смальти у височині конхи центральної абсиди. Копіюючи там мозаїки, він порівнював їх з київськими, замислюючись над природою майже невловимої і все ж безперечної їхньої подібності. Одигітрія Торчелло і Оранта Софії Київської, яка поставала в його уяві, були для нього не тільки свідченням невпинної ходи століть, а й доказом непідвладного часові зв'язку і спадкоємності мистецтва.

Львівські роки

Наприкінці 1910 року Бойчук повернувся до Львова, де майстерню і житло знайшов у будинку Наукового товариства ім. Шевченка, на вулиці Чернецького, 26, куди колись вперше ступив ще хлопцем.

На той час в Галичині вже здобули досить широкої відомості художники Олена і Ольга Кульчицькі, Іван Труш, Олекса Новаківський, Йосип Курилас, Антін Монастирський, в чиїх творах, присвячених життю й побуту українського народу, порушувались проблеми пошуку новітніх образних і формальних рішень. Та започаткований Модестом Сосенком монументально – декоративний живопис був здатний продовжити, піднісши його на новий щабель, лише один Бойчук.

Згідно львівській пресі, у Галичині на

нього чекали, як на художника, який творитиме сучасне мистецтво, звертаючись до національного коріння, розпочне візантійське відродження в мистецтві, що має стати відомим як українська школа. В його особі сподівались на митця, чиє мистецтво, звернене до свідомості цілого народу, буде виховувати громадську думку.

Підтриманий Шептицьким та Грушевським, окрилений визнанням за кордоном, сповнений італійських вражень, двадцятивосьмирічий Бойчук приступив до створення своєї школи. На жаль, реалії Австро-угорського панування означали, що її діяльність обмежувалася монументальним церковним живописом та реставрацією. На замовлення Митрополита він разом з Касперовичем виконав розписи каплиці Святого Духа Дяківської Бурси у Львові. Його композиція "Пророк Ілля", виконана для інтер'єру каплиці в 1911–1913 роках, стала своєрідним підсумком навчання Бойчука за рубежем, виявом шани і вдячності Митрополиту. В цей твір майстер вписав "формулу" свого відкриття в контексті мистецтва 20 століття. Він переконливо доводить, що пошук Бойчуком власної творчої манери йшов паралельно з осягненням їм кубізму.[17] Як і кубісти, він керувався принципом розкриття образу через саму його структурну побудову. Центром композиції "Пророк Ілля" є сивий старець, який, схиливши голову на посох, сидить біля гірської печери, повз яку струмує потік; над ним простирає крила крук, котрий несе їжу старцеві.

Уникаючи ілюзорності художник створив образ пустелі, віднайшовши її пластичний аналог. Ним стала могутня кристалоподібна матерія, геометричні форми якої знайшли продовження в паралельних, ступінчастих і хвилястих лініях зображення плинучої води та в складках одежі біблійного пророка. Їм контрастує м'яка трактовка його обличчя, в якому помітна портретна схожість з Митрополитом. Чітка рафінована лінія загального абрису постаті приборкує, стишує всі гострі кути та ламані площини, несучи в собі одухотворену суть зображуваного. Саме таке використання лінії становило відкриття Бойчука та виділяло його з-поміж інших. Осмислюючи майстерність класичного рисунку, він не відроджував його, а віднаходив для сучасності таку лінію, яка відтворювала не лише форму, а й ставала суттю художнього образу. Виміром значення такого відкриття стало те, що невдовзі таким же шляхом пішов Модільяні, а згодом і Пікассо.



Митрополит Андрей Шептицький. Близько 1900 р.

До циклу розписів каплиці входила також написана Бойчуком темперою на дереві велика монументальна ікона "Тайна вечеря", бездоганні композиційні ритми, витончений рисунок і колорит якої передавали глибину євангельського вюжету. Слідом за цим він виконував розписи в церкві села Криниці та у церкві Преображення Господнього XVIII століття міста Ярослава (нині на території Польщі). Виконані тоді ж фрески у каплиці монастиря василіянок в селі Словіті, фрагменти яких щойно розкриті вченими, можливо стануть єдиним збереженим монументальним ансамблем Бойчука, який провидіння залишило Україні [18].

Такими були перші роботи започаткова-

ної ним львівської школи, що пізніше на Західній Україні знайшла своє продовження у творчості Миколи Федька, Михайла Осінчука, а згодом і Петра Холодного.

Авторитет Бойчука в патріотичних колах Західної України, відданих ідеї створення національного стилю, був дуже високим. У 1912 році він був обраний членом Наукового Товариства імені Т.Г.Шевченка. До століття від дня народження Великого Кобзаря, яке наближалося, Товариство виступило з пропозицією встановити пам'ятник великому поетові. Саме тоді Бойчук зробив його портретний рисунок. Легкою олівцевою лінією він окреслив широке асиметричне обличчя, високе чоло, перетнуте двома глибокими зморшками. Головна ж увага автора була зосереджена на виразі широко відкритих, сповнених скорботи й болю ясних очей поета, який обрав шлях мученика. В цей же час Бойчук з натури рисував М.Грушевського і працював над портретом Шептицького. В серії рисунків, що він виконав для портрету Митрополиту, дозволяють простежити поступовий процес перетворення начерку – від першого – жвавого до більш узагальненого, відтворюючого гостроіндивідуальний характер портретованого. В цих рисунках, як і в багатьх інших його творах, очевидні експресіоністичні тенденції, виявлені в емоційній напруженості абрису, його динаміці та вібрації ритмів.

Графіка як вид мистецтва, здатний створювати ємкі образи обмеженими засобами, являла для Бойчука особливий інтерес. Активність підходу до зображуваного, яка завжди визначала переважаючу роль лінії в його творах, обумовила звернення майстра і до дереворізу – старовинної техніки гравюри, колекції якої він вивчав у музеях Німеччини, Франції, Італії. Захоплення майстра виявленням як формотворчих, так і декоративних можливостей ліній, ставило його пошук на рівень вимог часу, сутність яких обіймає термін "експресіонізм". Технічно бездоганні дереворізи Бойчука, що свідчать про глибоке знання як японських граверів, так і старих європейських майстрів являють собою зовсім новий вид творчості, спроможний в щиросердій, ліричній мініатюрі дати відчуття монументального твору. Такими є гравюри "Пастушок" і "Пастушка гусей" з їх ясно окресленими контурами, тонким, деталізованим різьбленням. При всій їх умовності вони дають відчуття гармонії людини з природою. В "Пастушці" напрочуд точно передано полудневе освітлення ясної літньої днини з короткими тінями та елегійний настрій замріяної дівчини, обличчя якої нагадує Софію Налепінську – наречену художника. Її постать органічно вписана в простір, в якому зображення гусей, трав, квітів підпорядковане єдиній орнаментально-декоративній основі. Своєю вишуканістю і монументальністю рішення "Пастушка гусей" нагадує славетні стародавні французькі гобелени – milfleurs.

На основі гравюри була створена єдина відома карбована на міді композиція Бойчука "Катерина". Цей виключний твір пластичного мистецтва сяє світлом, яке випромінюють його рельєфні, наповнені життям форми. Гру світла й тіні на його поверхні, виявляючи форми й прорисовуючи деталі, тримає в берегах витончено – ювелірна лінія. Неповторність декоративного ефекту посилюється кольором самого матеріалу. В інтерпретації Бойчука образ героїні Шевченкової поеми, перестав бути суто ілюстративним. Від гравюри до рельєфу характер персонажу змінювався. Драматична емоційність і національні мотиви в орнаментальності дереворізу відступають у карбуванні. Тут автор досягає такого ступеню відстороненості, який підносить образ героїні на височінь мадонни. Твір, набувши самостійного вислову, суворо й епічно доносить трагізм боротьби людини зі світом.

Від львівського доробку Бойчука залишилася дещиця всупереч всім драматичним подіям, якими рясніла наша історія. Власноручні його твори, що знаходилися в майстерні, схоронила і все життя переховувала для нащадків художниця Ярослава Музика заради правди і пам'яті вчителя. Лише вони, окрім поодиноких, випадково вцілілих ре-

15. *Бачинський. с. 10.*
16. *П.Н. Мусієнко. Доля художника. – ЦДМАЛМ. Фонд 990, опис 1, од. зб. 162. арк. 10.*
17. *Борис Лобановський писав: "Під час перебування у Франції він [Бойчук] не належав до кубістів, але добре осягнув основні принципи їх роботи." [Б. Б. Лобановський і П.І.Говдя. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. Київ. – Мистецтво. 1989, с. 194.]*

чей, що належать музеям та приватним власникам, дають нині уявлення про нього як митця. Унікальна збірка здебільшого з рисунків, начерків, шкіців доносить його живу творчу думку.

Вони свідчать про те, що на той час уявою художника вже володіли теми про одвічні неперехідні цінності людського буття, вирішення яких вимагало складних символічних образів. До них Бойчук міг прийти через осягнення філософії українського мислителя та поета XVIII століття Григорія Сковороди, зосередженої на етико-гуманістичній проблематиці. Розуміння Бойчуком призначення митця співпало з його філософською концепцією "сродної праці", що приносить радість людині й користь суспільству, стає джерелом справжнього щастя. Він проникся також і вченням про єдність людини – "мікрокосму" з природою – "макрокосмом" та духовною сферою – "світом символів". Його поняття про гармонію і красу співзвучне поезії Сковороди, у якого думка людська – то Божий Сад, плодами якого є любов і мир. Цілком можливо, що через поетичну метафору Саду добра, що згідно з філософією Сковороди є суттю душі людської, художник дійшов образу яблуні і яблука, що стали в його мистецтві символом вічного відродження і оновлення. Вперше цей образ з'являється в шкіці "Двоє біля яблуні". В ньому лінія, безперервно струмуюча, чиста як мелодія, ледь намічає зображених біля дерева жінку й хлопчика. Її круглясті ритми, в яких зливаються європейські і східні традиції, передають глибокий зміст мудрого й природного буття людини на землі. Твір цей став архетипом вислову ідеї, яка надовго увійшла в творчість Бойчука та його школи.

Інший багатогранний образ, що привернув увагу Бойчука і набув в його творі якості архетипу, до якого він ще звертатиметься, це – Орач. За реалістичністю зображеної сцени також відкривається її багатозначність. Композиція викликає певні асоціації з картиною Вінсента Ван Гога, в якій орач готує ґрунт сівачеві. Чи була це спроба наблизитися до євангельської притчі, а чи може то були роздуми митця про сутність розпочатої ним справи, в якій орачем був він сам.

До шкіців, у яких піднімались теми, гідні великого монументального рішення, належить "Плач Ярославни". Бойчук зацікавився життям київської князівни, однієї з Ярославен, Анни, яку віддали за французького короля Генріха I. Значення історичної події полягало у налагодженні контактів між його прадавньою батьківщиною та європейським світом. Як ніхто інший він розумів їх актуальність для культури краю і доводив це своєю працею. Композиція твору чітко розмежована надвоє.

Ліворуч, де зовнішні контури силуетів двох постатей своїми плавними округлими лініями утворюють еліпс – панує настрій глибокого смутку. Князівна зображенана на троні, вже королевою Франції. Вона тужить за Києвом, схиливши свою короновану голівку до дівчинки-землячки, теж відірваної від рідної землі, а та, втішаючи, розчісує їй коси. Праворуч – домінує обов'язок. Придворна дама своїм владним поворотом голови ніби кличе королеву до нового життя і тримає чашу, яку Анна повинна випити до дна, як свою долю. Присутність чаші, навіть двох – малої в руках дами і великої, начебто передначертаної небом, утвореної контурами Ярославни і дами, що стоїть поряд, безперечно символізують жертовність. Вирішуючи цю композицію й уявляючи її у вигляді фрески, Бойчук не міг оминути Джотто. В його душі назавжди залишилася ніжноблакитні, світлозелені й білі тони, а також золоте виблискування німбів з розписів великого італійця, у якого він вчився майстерності відтворювати природні й живі почуття. В ясному колориті "Плачу Ярославни" переважають сині кольори, в складній симфонії яких звучить просвітлений сум. В ескізі відчутна й іконописна традиція, що відсилає до ікон італійського Проторенесансу з царицею небесною на троні та ангелами обабіч, а також і до славетної "Трійці" Андрія Рубльова з її символікою та компо-

18. *Євстахія Шимчук. Настінні розписи Михайла Бойчука у Словіті. – Образотворче мистецтво. Київ, 2007. №2. с.98–99.*

зиційним ладом.

Знайомлячись з роботами Бойчука того періоду, можна дійти висновку, що головну свою увагу він зосереджував на створенні ідеального народного образу, який виключав би зовнішню оповідність та дріб'язкову деталізацію. Жіночі зображення, серед яких "Українка", "Дівчина", "Портрет жінки" уособлюють народний характер, його духовну силу, гідність, доброчесність, щирість. У ликах, котрі одночасно нагадують фрески та ікони, розкривається краса його земної співвітчизниці. Навіть "Дівчина", в обличчі якої виразно проступають риси ще зовсім молодої Софії Налепінської, виходить за межі портретного жанру і постає символом лагідності і всепрощення. Її сумовито-покірно схилена голова, видовжений іконописний профіль, зведені немов для благословення руки, аскетично-вишуканий колорит викликають цілу низку ремінісценцій з мистецтвом Стародавнього Єгипту, Візантії, готики, італійського Проторенесансу, Київської Русі.

Бойчук творив свою гармонію, в якій людина і світ представлялись однаково піднесеними і одухотвореними в умовному просторі композиції, її ритмах та чистих лініях. Справжньою перлиною з усієї збереженої спадщини художника можна вважати композицію "Двоє під деревом". Написана темперою по золоту, обрамлена плетінчастим орнаментом, вживаним ще в домонгольській Русі, вона здається новочасною іконою, автор якої розширив канонічні межі іконографії Богоматері. Насправді ж цей унікальний твір набагато складніший. Він – одкровення митця, його мрія і його спомин про споконвіку святий і земний образ матері, яка навчає дитину добру, віддаючи їй душу і любов. Влиті в зсумовану форму, його особисті найліричніші почуття перетворились на загальнолюдську позачасову істину про невпинність життя, яке, зростаючи з любові, переходить від покоління до покоління. Незрівнянна краса почуттів, гармонія людини з оточуючим світом, золоте сяйво неба та безмежний простір землі викликають думку про присутність Творця всього сущого, видимого і невидимого. Цей твір можна вважати програмою і взірцем школи Бойчука. Він зберігає справжній код його мистецтва, в якому рівноцінні досконала, зросла на традиції форма, глибокий зміст та вселенська мораль. З нього могло починатись монументальне мистецтво, у виховну силу якого Бойчук свято вірив і яке згодом, перенесене на стіни громадських споруд, активно увійшло б у життя суспільства.

Художня творчість далеко не вичерпувала всієї діяльності Бойчука. Знавець і цінувальник народного мистецтва, він 1912 року виступив зі статтею "З нагоди коломийської вистави українського домашнього промислу", в якій як вдумливий дослідник, писав про скарби давнього гончарства, різьблення, килимарства. Вболіваючи за майбутнє народних мистецтв, він підносив свій голос громадянина на їх захист "через зиму занепаду і тяжкий передновок".[19]

Одразу ж по приїзді до Львову Бойчука запросив директор Національного музею Іларіон Свєнціцький на посаду хранителя. Прийнявши пропозицію, Бойчук створив у місті школу наукової реставрації. Разом із своїми колишніми учнями – Касперовичем, Налепінською та Х. Шрамм він працював над реставрацією творів музейної збірки, врятувавши ряд унікальних ікон XV–XVI століть. Ця робота давала йому можливість не менш ретельно, ніж у Франції та Італії заглибитись у вивчення місцевих пам'яток. Віддавна залюблений в українську ікону він ясно побачив деяку схожість галицького примітиву з творами італійського Проторенесансу, що починалася від первісного природного творчого імпульсу майстрів, їх відчуття монументальної форми й декоративності кольору до глибокої гуманістичної наснаженості.

В той же час він виконав два рисунки – парафрази уклінних постатей чоловіка і жінки з вотивної ікони XIX століття "Розп'яття з портретами Василя Бусела та Анни Буселевої" [20]. Цей яскравий зразок народного

19. *Літературно-науковий вісник. 1912, № 11, с. 344-47. Цитується за роботою О. Ріпко "Бойчук і бойчукісти, бойчукізм". Львів. 1991, с. 36.*
20. *Репродукція цієї ікони приводиться в виданні В.І. Свєнціцької та В.П. Отковича та ін. "Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом." 1991, Київ. – Мистецтво. Ікона знаходиться в збірці Націо-нального музею у Львові.*

мистецтва міг зацікавити його не тільки своєю відвертою безпосередністю, поетичністю, молитовною зосередженістю персонажів, характерністю їх типів, але насамперед і особливою, безоглядно-сміливою оригінальністю експресивного контуру. Вдивляючись в ікону, Бойчук ніби йшов слідом за безіменним народним майстром, розкриваючи в своїх рисунках трепетність душевного стану селянського подружжя, любовно зберігаючи деталі та візерунки їх традиційних строїв. Такий глибокий інтерес до наївного галицького іконопису і сільського образотворчого фольклору не міг не внести в його творчість певні риси, які вкладаються в межі поняття "неопримітивізм". Маючи генетичну відмінність від однойменного напрямку в російському мистецтві того часу, що походив з вивісково-ярмарочної стихії й гротесковості міського фольклору, неопримітивізм в роботах Бойчука, скоріше зберігав вплив мистецтва сецесії і виявився в їх своєрідному притишеному ладі, умовно-спрощеній лінеарності та споглядальності, самозаглибленості й зворушливій ніжності людських характерів.

У передвоєнні роки у Львові, продовжуючи розвивати концепційні основи монументалізму, Бойчук розумів, що йому потрібен стратегічно-широкий простір, на який годі було сподіватися в умовах національної окраїни Австро-Угорщини. Тільки пройшовши торованим шляхом до Парижа і повернувшись, він зміг неупереджено оцінити художні процеси, що відбувались в Західній Європі в їх зв'язках і взаємовпливах з культурою Росії. В європейському мистецтві того часу йшли інтенсивні інтеграційні зрушення. Якщо на паризьких виставках сміливо заявляли про себе іноземці, то на виставки, що проходили у великих містах тодішньої Російської імперії, і де все рішучіше виступала нова генерація вітчизняних живописців, залучалися твори відомих зарубіжних митців. Отже, справжні новації одночасно ставали здобутками як Східної, так і Західної Європи. Художнє



Михайло Бойчук у своїй реставраційній майстерні в Національ-ному музеї у Львові. 1911–1912.

життя Києва ще 1908 року з відкриттям виставки нового мистецтва "Звено"("Ланка"), стало більш багатогранним. Нове мистецтво Західної Європи поряд із творами художників Російській імперії демонстрували виставки Одеських "Салонів В. Іздебського", перший з яких в 1909 – 1910 роках відбувся в Одесі, Києві, С.-Петербурзі, Ризі, а другий – в Одесі, Миколаєві та Херсоні (1910–1911рр.). Окрім того, в Санкт-Петербурзі з 1910 року почала виставлятися група "Союз молодёжи". Перша із виставок впливового об'єднання "Бубновый валет" відбулася в Москві в грудні 1910 року, друга – в січні 1912 року.

Серед учасників перших виставок нового мистецтва були й учні Бойчука. 1910 році в Москві Софія Бодуен де Куртене взяла участь у виставці "Бубнового валета", а Софія Налепінська виступила на виставці петербурзького об'єднання "Союз молодежи". Разом з нею представив свої твори і Євген Сагайдачний, приятель і майбутній учень Бойчука, який, крім того, був учасником виставок "Ослиный хвост", "Мішень" та "4". Щорічні виставки цих об'єднань на яких показували свої твори й українські художники – серед них Володимир і Давид Бурлюки, Олекса Грищенко, Марія Синякова та Олександра Екстер, створили поняття "московський живопис", перетворивши Москву на один з визначних світових центрів новітнього мистецтва.

Бойчук, маючи на меті показати свої твори російському глядачеві, ділився своїми міркуваннями з Налепінською, яка жила тоді в Петербурзі. Підтримуючи його наміри, вона писала в листі: "Мені здається, що якби свою виставу зробив в Росії, то би то дуже нам помогло". [21]

Бойчук був переконаний у цей час, що саме в Росії, з її стрімкими темпами економічного розвитку, культурою, що переживала свій "срібний вік" та освіченими меценатами, можуть з'явитися сприятливі умови для мистецтва. Їх прикметою стали вже створені відомими московськими колекціонерами Сергієм Щукіним та Іваном Морозовим найкращі збірки новітнього французького живопису, що великою мірою сприяли формуванню художньої атмосфери епохи, а також висока оцінка творчості його учителя М.Дені й А.Матісса та встановлення їх живописних панно в особняках на Знам'янці та Пречистенці. Для Бойчука поняття Росія в той час включало не тільки Петербург і Москву, а перш за все Київ. Він бажав побачити його прекрасні монументальні ансамблі Древньої Русі, українського барокко, розписи Врубеля в Кирилівській церкві. Вірогідно, що саме тоді він дійшов висновку, що настав час перенести свою діяльність на Велику Україну. Було це аж ніяк не безпідставно, бо ще в Парижі за рекомендацією Митрополита він отримав замовлення від Російського археологічного товариства на реставраційні роботи в церкві Святої Трійці села Лемеші поблизу Козельця на Чернігівщині.

В серпні 1911 року у львівському домі Грушевського на вулиці Понінського, 6, що біля Стрийського парку, де Бойчук часто бував, він познайомився з Василем Кричевським, який по дорозі до Риму на всесвітню архітектурну виставку вивчав музеї Львова й Кракова. З тієї зустрічі почались їх тривалі дружні стосунки. Вже наприкінці року Бойчук вперше вступив до Києва і зупинився у Кричевського на вулиці Паньківській, 9, де був прийнятий у коло київських інтелектуалів, серед яких були мистецтвознавець Дмитро Антонович, художник Петро Холодний, історик, етнограф і мистецтвознавець Данило Щербаківський, подружжя меценатів і колекціонерів Ханенків.

Подорожі Україною та Росією

В той час Київ ще був окрашений численними архітектурними ансамблями різних епох. Урочистими оздобами його князівських шатів підносились велична Софія, Золотоверхий Михайлівський та Успенський собори. Споруди так званого "мазепинського стилю" (XVII – XVIII століття) – свідки історичних перемог у визвольній бо-

21. НХМУ. Фонд 19, од. зб. 4.

ротьбі, зберігали невмирущу пам'ять і пробуджували надії. Потужні барокові форми Братського Богоявленського, Микільського соборів та інших споруд з їх пишними фронтонами, вишуканими порталами і золотим різьбленням іконостасів промовляли про національну самосвідомість українського народу і певність себе. Древнє місто на високих дніпровських берегах причарувало Бойчука.

Щоб остаточно переконатися наскільки сприятливою для нього могла бути російська дійсність, йому конче потрібно було відвідати обидві столиці імперії. З Києва він поспішав до Санкт-Петербурга на новорічні та різдв'яні свята, де мав бути представлений родині своєї нареченої Софії Налепінської. Її родина польського походження вже двадцять років як переїхала з Лодзі до столиці й мешкала на вулиці Роз'їзжій, 36. Якості натури Бойчука – його вихованість, вишуканість манер, чоловіча привабливість, які завжди відчувалися усіма, кому доводилося з ним зустрічатися, а також любов та повага, виказувані Софії, швидко завоювали йому загальну прихильність і симпатію в домі. В Петербурзі у нього були також справи, пов'язані з поновленням угоди з Імператорським археологічним товариством на реставраційні роботи в Трьохсвятительській церкві села Лемеші, де знаходився родовий маєток Розумовських. [22]

Подорожуючи по Росії, Бойчук з властивим йому науковим сумлінням вивчав музеї і приватні збірки, пам'ятки старовини. В своїй статті того часу "Кілька зауважень з приводу реставрації живопису в Росії" він згадував про ікони, побачені в приватних збірках. Можливо, йшлося про влаштовану до Всеросійського з'їзду художників виставку старовини – давнього іконопису та мистецтва книги, на якій видалась рідкісна можливість побачити уславлені збірки Миколи Лихачова, Сергія Рябушинського, Віктора Васнецова, подружжя Харетоненків. Навряд простим збігом обставин можна пояснити те, що перебування Бойчука в Петербурзі співпало в часі зі з'їздом художників. Широко анонсований, він проходив з 27 грудня 1911 року по 5 січня 1912 року в залах Імператорської академії художеств і зібрав біля тисячі учасників. Самі назви відділів, по яким проходила його робота, серед яких були "Російська старовина та її охорона ", "Художня промисловість та кустарне виробництво" повинні були зацікавити Бойчука, бо повністю відповідали напрямку й змісту його задумів. Підтвердження власним думкам він знаходив і у виступах С. Волконського "Ритм в історії людства", Д.Айналова "Про деякі сучасні течії в російському живописі", В.Кандинського "Про духовне в мистецтві", О.Бенуа "Чим могла б бути Академія художеств в нинішній час ". У виступі останнього, зокрема, йшлося про те, що Академія призначена бути "художнім мозком держави, створювати нове державне мистецтво, об'єктом якого стають палаци, храми, театри, вулиці, площі, ратуші, вокзали".[23] Саме такого роду творчість була на часі й на українському грунті, і Бойчук прагнув бути причетним до неї. Тоді у Петербурзі вони разом з Софією обмірковували й свої конкретні плани на майбутнє. Лист, написаний Налепінською Бойчуку до Львова влітку 1912 року підсумував їхні роздуми: "... раніше чи пізніше так бись мусив перенести свою діяльність до Росії".[24]

За логікою перебігу подій, Бойчук, у якого не було в житті важливішої справи, аніж монументальний живопис, не у вузькофаховому розумінні, а як мета побудови нового мистецтва України, мусив досконально знати ситуацію в цій галузі. Його особливо цікавила діяльність Миколи Реріха, твори якого мали бути йому добре відомими ще з виставок – 1905 року в Мюнхені й 1907–1909 років – в Парижі, та, неодмінно, з блискучої сценографії художника до уславлених Дягилевських балетних сезонів у французькій столиці. В Росії мистецтво цього майстра набувало все більшого резонансу в ту пору, коли в Галичині Бойчук вже переконався в обмеженості і майже цілковитій

22. *Церква була збудована в 1760–1761 рр. архітектором Іваном Григоровичем-Барсь-ким.*
23. *Аполлон. Русская художественная летопись. 1912, № 2, с. 19.*
24. *НХМУ. Фонд 19, од. зб. 4.*

безперспективності для своєї школи. Він усвідомлював, що у власних пошуках саме Реріх з усіх сучасників стоїть найближче до нього. Обидва художники незалежно один від одного прийшли до ідеї монументалізму – творення синтетичного мистецтва, яке широко увійшло б у життя народу. Кожен з них вірив, що мистецтво призначене впливати на суспільство й повинно бути виразником добра і краси. Вони першими відкрили тоді мало кому відомий світ старовинного мистецтва Русі, заново осмислюючи його. Їх споріднювало й те, що, бувши митцями з чітко визначеним національним характером творчості, обидва звертались до невичерпних джерел народного мистецтва.

Знайомство й спілкування обох художників, згодом підтвердила Оксана Павленко: "Бойчук був близько знайомий з Реріхом, неодноразово з ним зустрічався".[25] Їх взаємний творчий інтерес засвідчують і рядки з листа Налепінської до Бойчука:

"Реріх казав [...], що бачив десь твої речі і дуже йому сподобалися".[26] Цілком вірогідно, що, знаходячись в Петербурзі, Бойчук бажав ознайомитись не тільки з мозаїками Реріха, а й з роботою Школи Товариства заохочування мистецтва, яку той очолював з 1906 року. Вже в 1909 році біля тисячі учнів в ній оволодівали графікою, іконописом, різьбленням, розписом по фаянсу та порцеляні, ткацтвом, скульптурою малих форм, карбуванням. Серйозно налагоджена Реріхом професійна освіта, без якої було неможливим піднесення мистецтва та художньої промисловості, не могла не захоплювати Бойчука, який досі тільки мріяв про свою Академію-робітню.

Відтак його шлях проліг до Новгорода, славного архітектурно-живописними ансамблями XI–XIV віків. Там йому, за власним висловом, було де "попасти очі".

Північне давньоруське місто зберегло унікальний цілісний середньовічний ансамбль. Бойчук милувався "напрочуд гарними" фрагментами монументального живопису XI–XII століть в Софійському соборі [27], повністю збереженими декоративними циклами розписів XII століття, якими уславилась церква Спаса-Нередиці [28], міг бачити й експресивні композиції церкви Успіння на Волотовім полі та виключні своєю монохромністю, розчищені в 1910 році, фрески церкви Федора Стратилата. Там таки Бойчук зустрівся з дотоді невідомою йому галузкою давньоруського іконопису і назавжди зберіг любов до строгого рисунку і теплого колориту новгородського письма. Про це добре знали його учні, а згодом Оксана Павленко підтверджувала в своїх споминах: "Новгородську ікону він особливо цінував".[29]

Потім Бойчук вирушив до Москви. Він був вражений східнослав'янським мегаполісом, в якому ще зберігалося "сорок сороков церков". Очима європейця він гостро вловлював специфічність художнього життя міста, яке вбирало в себе таланти з периферії усієї імперії.

Взаємозбагачуючись, вони утворювали дивний сплав, в якому поєднувались колористична відчайдушність провінціалів, розкутість міського образотворчого фольклору, східний декоративізм і певна доля дворянської та релігійної культури. Як і в Парижі, Бойчук залишився далеким від того, щоб спокуситися революційними новаціями в розумінні художньої форми. Та в московському живописному конгломераті виразно поставала російська тема. Її яскравий національний вислів не міг пройти повз його увагу, оскільки самий факт цього явища ставав для нього неспростовним аргументом на користь концепції власної, київської школи.

Відомо, що Бойчук захоплено вивчав розписи та іконопис соборів московського Кремля, а також відвідав собор на Рогозькому кладовищі, уславлений своїми старообрядницькими іконами. Він вірогідно побував у Третьяковській галереї та у відомих приватних колекціях ікон Іллі Остроухова та Олексія Морозова. Побачені скарби не могли не вразити його благородством кольору, стриманою силою почуттів і величчю духу. В цей же час в Москві працював ще один ук-

25. *Леонід Череватенко. "Промовте – життя моє – і стримайте сльози..." Художник Оксана Павленко згадує, розповідає. - Наука і культура. Україна. Щорічник. Випуск 21. Київ, 1987, с. 367. (Далі – Леонід Череватенко, Промовте...)*
26. *НХМУ. Фонд 19, од. зб. 4.*
27. *М.Бойчук. Несколько замечаний по поводу реставрации живописи в России.– Аполлон. Русская художественная летопись. 1912, № 15–16, с. 221.*
28. *Церква була зруйнована під час Великої Вітчизняної війни і відбудована за старими планами.*
29. *Леонід Череватенко. "Промовте..." 370.*

раїнець – художник Олекса Грищенко. Через французьке мистецтво початку XX століття, яке визначило його власну творчу манеру, він дійшов розуміння давньоруської ікони і вже в 1913 році видав невелику монографію "О связях русской живописи с Византией и Западом. VIII–XX вв. Мысли живописца".[30]

Пізньої осені 1911 року в Москві побував Матісс і, вражений абсолютно до того невідомою йому давньоруською іконописною традицією, не приминув висловитись: "... Це достеменне народне мистецтво... В ньому першоджерело художніх пошуків. Сучасні митці повинні черпати свої натхнення в цих примітивах". [31] Бойчук же віддавна користав з цього джерела і його власна поїздка до Москви принесла йому нові знання й додала впевненості в своїх переконаннях. Наприкінці подорожі він написав Грушевському листа, в якому вже викладені його наміри стосовно майбутньої діяльності в Україні, хоча і в досить обережних, загальних рисах, приймаючи до уваги існуючий політичний клімат. З усього побаченого Бойчук віддавав перевагу Києву: "В Росії я переглянув Петербург, Новгород і Москву. Найбільше мене цікавили старинні памятки штуки, що там переховуються: багато там дуже гарних речей, но мало котрі можуть рівнятися з київськими старинностями".[32] Окрім захоплення він висловив і тривогу, викликану занедбаністю пам'яток та далеко не досконалою їх реставрацією: "Великої шкоди наробили в Новгороді і Москві, а вже про Київ, то й споминути гірко [...] збираються ще тії останки, що ще схоронились в Софійській церкві й Михайлівським монастирі в Києві "реставрувати". Як подумаю що з того може вийти, то мені волосся дубом встає [...] Може як небудь вдасться запобігти тій загибелі".[33] Незабаром ці міркування Бойчук розвинув у своїй статті "Кілька зауважень з приводу реставрації живопису в Росії", опублікованій у петербурзькому журналі "Аполлон". В ній, зокрема, зауважувалось: "...інтерес до давнього мистецтва, що пробуджується нині, ставить на перший план і питання про мистецтво реставрації, бо раз знищивши в давньому творі те, що в ньому суттєве і єдино прекрасне, ніколи не відновити його справжнього вигляду".[34] Отже перед Бойчуком і його школою час ставив невідкладну і велику роботу по врятуванню пам'яток культурної спадщини не тільки в Галичині.

Вертаючись до Львова, Бойчук ще раз побував у Києві, куди мріяв вступити "хоть би й но на один день".[35] Він також заїхав до Чернігова, неподалік якого в Козельці жив його друг і учень М.Касперович та знаходилось село Лемеші, в церкві якого він мав скоро розпочати реставрацію живопису, залучивши до неї Касперовича. Не полишаючи роботи у Львові та Ярославі, Бойчук працював там щоліта до початку Першої світової війни в 1914 році. На останні мирні місяці він взяв з собою з батьківського дому свого молодшого брата Тимка, який відтоді невідривно знаходився при ньому, був йому помічником та став його найталановитішим учнем.

Перша світова війна поклала край так широко замисленій і вже розпочатій роботі. Михайло і Тимко Бойчуки, як громадяни Австро-Угорщини, які опинились на російській території, були інтерновані до Уральська, а потім до Арзамаса. Мабуть вони повною мірою відчули на собі всю злиденність і приниженість засланців воєнного часу. Та принаймні вони не проминали найменшої можливості творчо працювати. Що ж до Михайла, то він вповні скористався тим глухим часом, щоб за два роки перетворити Тимка, якого дуже любив ще й за великий талант, з малоосвіченого сільського хлопця на справжнього художника. Безцінним свідком тодішнього побуту братів є один з чотирьох нині відомих живописних творів Тимка Бойчука "Дві жінки з насінням", виконаний в Арзамасі. Їх приземкуваті фігурки виглядають багатозначними і водночас наївними в умовному й вигадливо сплощеному просторі, обмеженому ліворуч і праворуч також умовними деревцями та будинком позаду, ніби списани-

30. *Див. О. Грищенко. Роки бурі і натиску. Нью Йорк. – Слово. 1967, с. 80.*
31. *А. Матисс. Сборник статей. Под редакцией А. Владимирского. Москва, 1958, с. 104.*
32. *НХМУ. Фонд 19, од. зб. 4.*
33. *Там само.*
34. *Бойчук. "Несколько замечаний " с. 222.*
35. *НХМУ. Фонд 19, од. зб. 4.*



Засновники Української держав-ної академії мистецтв в день її відкриття. Сидять (зліва направо): Абрам Маневич, Олександр Мурашко, Федір Кричевський, Михайло Грушевський, Іван Стешенко, Микола Бурачек. Стоять: Георгій Нарбут, Василь Кричевський, Михайло Бойчук.

ми з народної ікони. Завдяки холодному, витончених тональних градацій колориту, який нагадує фреску, та чіткій лінії, що також підсилює монументальний характер композиції, образи простих селянок стають піднесеними в їх повсякденності. Такі промовисті, типові для Поділля атрибути, як разки доброго намиста та дрібні шибки віконниць, посилюють щемливе ностальгійне звучання твору, який відмежував дореволюційну пору школи Бойчука.

Після лютневої революції в Росії 1917 року брати одержали змогу повернутися до Києва і Лемешів. Тут Михайло зустрівся з Софією, яка, приїжджаючи з Петрограда, продовжувала реставраційну роботу, і вони одружились. В цю щасливу мить їхнього життя разом з ними був Митрополит Андрей Шептицький. Прямуючи після заслання через Київ до Львова , він благословив їх і обвінчав за греко-католицьким обрядом, як був хрещений Михайло.[36]



Виставка творів М.Бойчука на від-критті Української державної академії мистецтв. 5.12. 1917 р.

Українська державна Академія мистецтв

Післяреволюційний період був часом великої надії для української інтелігенції, що починала історію молодої держави розбудовою національної культури. Стали виходити видання українською мовою, відкрилися Державний драматичний театр, Український "Національний" театр; почалися вистави інноваційного "Молодого театру", заснованого Лесем Курбасом ще в 1916 році. Бойчук тісно співпрацював з останнім при підготовці декорацій для театральних постановок.[37]

Приспіла пора й академії мистецтв. Ідея її заснування належала професурі, що гуртувалась навколо Голови Центральної Ради Михайла Грушевського – Дмитру Антоновичу, Григорію Павлуцькому, Миколі Біляшівському, Генеральному Секретареві Освіти Івану Стешенку. Вже восени мрії про вищу мистецьку школу конкретизувалися. Був визначений її професорський склад. Кожен з професорів мав свою персональну майстерню на зразок традиційних європейських академій ще з пори Ренесансу, де її керівник викладав всі фахові дисципліни. Проте цей заклад, за словами Олександра Богомазова, був вільний від академічної ру-



М.Бойчук серед студентів. Київ. 1920 р. Сидять (зліва направо): І.Падалка, Л.Кричевська, А.Лисецька, М.Бойчук. Стоять: М.Трубецька, Т.Бойчук, О.Просяниченко, С.Колос, А.Іванова, Р.Лісов-ський

тини та плазування перед авторитетами, що по-справжньому може сприяти розквіту українського мистецтва в колах сучасних європейських течій.

Академію представляв цвіт українського мистецтва, який об'єднався заради спільної справи, і Бойчук органічно увійшов до художньої еліти Києва. Обраний ректором Федір Кричевський очолив майстерню історичного і побутового живопису, офорта і скульптури, Олександр Мурашко – портретного, Михайло Жук – декоративного живопису. Василю Кричевському доручили керівництво майстерню українського будівництва і народного мистецтва, Абраму Маневичу – декоративного пейзажу, Миколі Бурачеку – ліричного пейзажу і літографії, Георгію Нарбуту – графіки. Майстерня Бойчука мала готувати художників релігійного живопису, мозаїки, фрески, ікони.

Урочисте відкриття першого в історії України вищого художнього закладу – Української державної академії мистецтв відбулось 5 грудня (22 листопада ст.ст.). 1917 року. На часть цієї події в просторих верхніх залах колишнього Педагогічного музею на вулиці Володимирській, 57, де тоді знаходилася Центральна Рада, була влаштована виставка творів її професорів. Численна київська публіка, що зібралися там, мала змогу побачити кращі полотна мистецьких знаменитостей, які здобули визнання на європейських виставках, а також твори ще мало кому знаних у Києві Нарбута і Бойчука.

Нарбут, на той час вже широко відомий в Петрограді майстер групи "Мир искусств", завоював прихильність глядачів-киян своїми аркушами "Української абетки", в бездоганно чистих графічних лініях якої виразно звучала національна традиція. Бойчук був представлений гравюрами "Пастушок", "Пастушка гусей", "Катерина", портретом Андрея Шептицького, ескізами розписів Дяківської бурси, рядом жіночих образів та "Ангелом", які за манерою виконання нагадували фреску з характерним для цієї техніки відчуттям великої форми і узагальненості образу. Ці твори були передвісниками грядущого українського монументального мистецтва, і їх автор доводив своє право очолити його школу.

Атмосферу того історичного дня зберегли архівні фотографії. З них відомо, що урочистості відбувались серед експозиції унікальних старовинних українських килимів.[38] Кольорове багатство і пластика їх

візерунків ставали своєрідним камертоном новому мистецтву, що мало народжуватись в стінах академії. Створюючи національний образ інтер'єру, в якому килимам віддавна відводилася почесна роль, вони підкреслювали глибоку ретроспекцію української культури. На фотографії натхненні обличчя митців і сивоголового Михайла Грушевського однаково пройняті усвідомленням неповторності моменту. Свічки, що через нестачу електрики освічували темний грудневий вечір відкриття академії, пророкували тяжкі часи. Закінчувався стрімкий 1917 рік, який приніс багато несподіваностей, змінив людські долі й ходу історії. За цим слідували майже чотири роки громадянської війни, під час якої в Києві понад десять разів змінювалась влада. Голод і розруха, що вже в 1917 році давалися в знаки, потім, примножені більшовицьким терором, вишикували в жалобну чергу роки 1921, 1928–1929, 1932–1933, 1937...

Від самого початку Академія мистецтв змушена була переборювати здавалося б нездоланні труднощі й біди – відсутність постійного приміщення, коштів, бездушне ставлення чиновників. Не раз її врятовувала лише відданість зачинателів. Бувало, що тільки Нарбут і Бойчук у важку годину вдвох залишались зі студентами.

Бойчук став до керівництва майстернею, подібної якій не було навіть у Петербурзькій академії мистецтв. Вже володіючи досвідом монументалізму в його станковому варіанті і в безпосередній роботі на архітектурних об'єктах, він міг здійснити свої мрії про академію-робітню дякуючи унікальному збігові історичних подій.

Відроджена українська держава, яка заснувала свій перший вищий художній заклад, залучила його до справи, якій він прагнув присвятити все життя. Поміж професорів Бойчуку найближчими виявились вже відомий архітектор Василь Кричевський і щойно прибулий з Петрограда Георгій Нарбут з його молодим запалом і гарячим патріотизмом. В академії, яка з моменту заснування допускала відхід від канонічних методів викладання, вони втрьох були найпалкішими прихильниками відродження національного стилю, який міг відбутися лише при умові єдності архітектури, монументального живопису, скульптури, а також графіки та всіх видів декоративного мистецтва.

Саме цій меті відповідала педагогічна система Бойчука, що вже була ним апробована. Навчання в майстерні виходило з завдань монументального мистецтва, котре, за висловом професора, мало свої власні закони так само, як музика чи поезія, мало свій просторово-часовий вимір, розвинуту за існування в тисячоліттях власну форму узагальнення, що підпорядковувалась вислову певної ідеї епохи. Першою настановою в його методиці було досягнення розуміння класичної мистецької спадщини.

Маючи на меті розвиток композиційного мислення майбутніх художників, Бойчук з перших кроків захоплював їх предметом композиції, навчаючи проникати в її таємниці й закономірності на зразках світових шедеврів "хай це буде Єгипет чи Ренесанс, Новгородська ікона чи мистецтво негрів".[39] А в Києві зовсім поряд були мозаїки і фрески Софії та Михайлівського собору, музейні твори і рідкісні видання з унікальної бібліотеки самого професора, якою учні вільно могли користуватись. Один з них згадував: "Михайло Львович ніколи не розлучався з портфелем. В ньому він носив мистецькі книжки і репродукції з творів великих художників минулих епох, здебільшого монументального живопису – древньоруського, або раннього італійського Відродження. Кожне своє твердження він підкріплював наочним композиційним аналізом твору якого-небудь великого художника".[40] Другою настановою школи Бойчука був розвиток аналітичного мислення студента. В його майстерні виняткового значення набувало специфічне учбове завдання, так звана відрисовка-аналіз зразків видатних творів світового пластичного мистецтва старих і нових часів. Бойчук розглядав зарисовку-аналіз як найкращий спосіб

36. *Лист Ганни Печарковської до Неллі Присталенко від 14 лютого 1989 року .*
37. *Співпраця Бойчука з Курбасом в 1917–1918 роки є прикладом взаємодії мистецтв в той час. Обидва працювали у напрямі синтезу драми і театрального живопису в виставах "Чорна Пантера і Білий Вед-мідь" Володимира Винниченка, прем'є-ра якої відбулася 24 вересня 1917 р., "Юність" М Хальбе, що вперше пройшла 15 жовтня 1917р., і в "Іолі" Є.Журавського, прем'єрний показ якої відбувся 12 квітня 1918 р. Декорації до останньої вистави були зроблені за ескізами Бойчука. [Театральная жизнь. Киев, 1918, № 17, с. 12.]*
38. *Експоновані килими належали до зібрання Василя Кричевського. Всі вони разом з його мистецькою і науковою колекцією були знищені 7 лютого 1918 року пожежею, спричиненою артилерійським обстрі-лом міста з російського бронепоїзду.*
39. *В. Лебедева. Школа фресковой живописи на Украине в первое десятилетие советской власти. – У вид.: Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1973, с. 368.*
40. *А. Мордань. О ранних советских фресках на Украине. Художник и город. Москва. – Советский художник. 1988, с. 278–281.*

відкриття законів композиційної побудови твору, говорячи, що: "Відрисовка-аналіз – це наше читання. Можна дивитися на досконалий твір, захоплюватися ним і зовсім його не розуміти. А якщо його розглянути, простежити його побудову шляхом відрисовки-аналізу, починаючи від зв'язку основних елементів, відкриваючи закони його композиційної побудови, то там ми прочитаємо таку безодню премудростей, яких не дадуть нам цілі томи теорії. Для нас неважливі хронологічна дата і походження твору".[41] Однак він застерігав, що відрисовки ні в якому разі не повинні зводитися до копіювання твору, а мусять являти собою ті "золоті ниті, що виводять з лабіринту в мистецтві... треба триматися цих золотих ниточок і за ними вийти на світло".[42] В процесі навчання професор завжди радив здійснювати цю важливу учбову роботу у наступній послідовності: "Простими (прямими чіткими) лініями визначається схема побудови форми на даній площині. Ця схема дає канву, за якою будується композиція. Намітивши, перевіривши та ув'язавши маси та деталі, тягнуть лінії, що замикають ту форму, яку відрисовують".[43] При цьому він завжди акцентував виняткову роль формотворчої лінії, якою сам володів бездоганно. Внаслідок такого своєрідного тренінгу мислення і руки, яка ставала слухняним інструментом, студенти оволодівали найлаконічнішим засобом втілення думки – лінією. Однак, вивченя всіх композиційних елементів не зводилося лише до оволодіння певними прийомами, а передбачало також натурні студії. В майстерні Бойчука вони докорінно відрізнялися від звичних застарілих академічних постановок. За його методом "треба робити з натури кожну форму, та особливо фігуру, що композиційно опрацьовується, слід уявити собі до кінця, найкраще побачити та перевірити її в натурі, а не вигадувати щось, аби не робити нісенітницю... Недостатньо спостерігати вслякі явища в природі, вони мусять творчо втілюватися в синтетичні форми, які спираються на спостереження цілих поколінь, які через традиції передаються від предків до нащадків".[44] Виконані з натури етюди студентів монументальної майстерні були відмінні образністю і зрілістю від робіт інших студентів живописного факультету. Віддаючи натурі важливу, але не більш ніж учбову роль, він як справжній новатор, робив сміливий крок в розумінні форми новітнього мистецтва. Вона, синтезувавши мудрість попередніх епох і раціоналізм своєї доби, набувала гостросучасного звучання.

Бойчук завжди був прикладом для студентів. Він вчив їх безкомпромісно служити мистецтву, прищеплював глибокий пієтет до високого призначення художника, намагався наблизити своїх учнів до ідеалу митця – не схильного до надмірностей, невибагливого, допитливого, чемного і цілковито відданого творчій роботі.

За системою Бойчука оволодіння професійними "секретами" надзвичайно складних у виконанні технік класичної фрески і мозаїки було однією з найважливіших умов формування творчої особистості. З першого курсу студенти засвоювали виконавчі навички, самі виготовляли приладдя для роботи, опановували технологію приготування та застосування художніх матеріалів, щоб зрозуміти "стихію матеріалів". Кожен студент мав бути підготовлений власноручно втілити свій темперний ескіз у фреску, або мозаїку на стіні архітектурної споруди. В майстерні, з якої тхнуло тухлими яйцями – необхідним сполучником для виготовлення темперних фарб, завжди панував на диво натхненний лад.

Він був незбагненним для сторонніх, які час від часу вдавались до кепкувань та жартів, називаючи вчителя "пророком", а його учнів – "сектантами".

Бойчук також, виходячи з глибокого розуміння єдності пластичних мистецтв, орієнтував своїх учнів ще й на оволодіння виробничим мистецтвом, різними формами графіки, багатьма видами декоративного мистецтва: килимарством, вибійкою, керамікою, майолікою та іншим, що сприяло розкриттю творчих можливостей кожного.

41. *В. Лебедева. Школа фресковой живописи на Украине в первое десятилетие советской власти. – У вид.: Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1973, с. 369.*
42. *А. Мордань. О ранних советских фресках на Украине. Художник и город. Москва. – Советский художник. 1988, с.281.*
43. *Публікація Олександра Рибалка. Програма майстерні монументального мистецтва професора М.Бойчука. – Образо-творче мистецтво. 1991, № 6, с. 39.*
44. *В. Лебедева. Школа фресковой живописи на Украине в первое десятилетие советской власти. – У вид.: Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1973, с. 366*



Українська академія мистецтв. Майстерня М.Бойчука. Близько 1920 р. Сидять (зліва направо): К.Бородіна, А.Іванова, М.Трубецька, Т.Бойчук. Стоять: Р.Лісовський, С.Колос.

В такому насиченому творенням середовищі поєднувались здавалося б взаємовиключаючі одне одного поняття колективності та індивідуальності. Ключем до розуміння їх співвідношення був засвоєний Бойчуком досвід організації праці середньовічної артілі, яка складалась не з окремих особистостей, а з художників, кожен з яких перебував у нерозривному зв'язку з іншими в їх спільній праці. Індивідуальні ж прийоми кожного з них визначали напрямок роботи майстерні в цілому заданий майстром. Дбайливо плекаючи творчу особистість, Бойчук переконував своїх учнів не боятися втратити свою індивідуальність: "Індивідуальність виявиться сама, коли майстер до-

стигне".[45] Виходячи із специфіки монументального живопису, неможливого без спільних зусиль, Бойчук вважав, що "у колективному шуканні створюються досягнення, набуваються вміння та знання".[46] Під час занять він завжди радив приглядатись до тих, хто добре працює, щоб зробити краще. Колективний метод праці відповідав не тільки природі мистецтва Бойчука, але й свідчив про неприйняття ним індивідуалізму, тенденції якого ставали переважаючими в художній культурі його доби.

Розпочавши роботу в академії, Бойчук незабаром випробував себе й в театрі. Щаслива нагода звела його з Лесем Курбасом. Обох новаторів єднало пристрасне прагнення вивести власне мистецтво за межі місцевого колориту. У 1918 році вони співпрацювали над постановкою п'єси Ю. Журавського "Іола", яка йшла за сценографією Бойчука й була відмічена пресою як відрадне явище.

Поки йшла громадянська війна в Україні, навіть у короткі відтинки часу панування радянської влади в Києві, художники отримували замовлення, їх робота сплачувалася, що багатьох рятувало від голоду. Взаємини режиму з митцями визначалися потребою інтегрування мистецтва в пропагандистські кампанії, що незабаром перетворювалися на спосіб життя в новому суспільстві. Молода держава широко залучала художників до амбітного співробітництва з нею, що давало їй нову образотворчу мову, створювало ілюзію культурного піднесення і обумовлювало її підтримку широкими колами інтелігенції. За таких обставин, коли влада пристосовувала мистецтво в могутній засіб пропаганди, Бойчукові залишалось іти на компроміс, що неминуче призвів до втрат в загальній концепці школи. Далі вона змушена була працювати в межах нової класової ідеології, звертаючись до тем, які диктувались дійсністю. А дійсність вимагала вміння, прикрашаючи міста до революційних свят, працювати в масштабах вулиць, площ, архітектурних об'єктів. А ще доводилося розписувати агітпоїзди та пароплави, створювати безліч злободенних плакатів. Бойчук використовував кожну нагоду, щоб розгорнути практичну роботу своєї майстерні. Як згодом згадувала О.Павленко, він "на цю роботу закликав дивитися не як на "заваду", що перешкоджає навчальному процесові, а як на відповідальну практику, що поглиблює вивчення теорії".[47]

На початку березня 1919 року учні Бойчука оформили будинок Київського оперного театру, де відбувався Перший з'їзд представників волосних виконавчих комітетів. Будівлю іззовні та зсередини прикрасили численні великі панно, що своєю яскравою декоративністю та алегоричністю сюжетів, здебільшого на селянську тему, підкреслили урочистість події. Ці написані на щитах пропагандистські одноденки по суті стали першим виступом київської школи Бойчука. Виконані під керівництвом учителя, вони виявляли риси нової школи, яка після паризької, стала наступним кроком в становленні новітнього українського мистецтва. Успадкувавши від своєї паризької попередниці пластичні засади і загальну концепцію, київська школа змінювала свою спрямованість, звертаючись безпосередньо до життя, оволодіваючи його сучасним змістом.

Деяке уявлення про розписи оперного театру дають окремі зарисовки до ескізів [48] та кілька чорно-білих ілюстрацій творів Таїси Цимлової, Марії Трубецької, Івана Падалки та Тимка Бойчука.[49] Сюжетами, пластикою та наповненістю змісту вони близькі до робіт їх вчителя. Згідно творчого завдання, кожен з авторів мав вдихнути в учнівську композицію актуальність. Проте виконано це було настільки тактовно, що, відсторонені від їх політичного змісту, агітаційні розписи залишались всеж-таки мистецькими творами, а їх глибокі народні образи підносились над реальністю. Цимлова талановито інтерпретувала улюблену тему Бойчука "Яблуня", ідилічні персонажі якої у ній символізують спілку селян і робітників. Композицію Трубецької, на якій зображено групу молоді за читанням,

45. *Уроки майстра. З лекцій Михайла Бойчука в Київському художньому інституті. – У вид. : Щорічник. Наука і культура. Україна. Випуск 22. К., 1988, с.445.*
46. *Там само. с.445.*
47. *Леонід Череватенко. "Промовте..." 370.*
48. *О.Павленко отримала ескізи від скульптора Ф.Балавенського і подарувала їх Запорізькому художньому музею.*
49. *Чорно-білі репродукції опублі-ковані в книзі Василя Хмурого "Український революційний плакат". Харків. 1932. Ілюстрації 8-12, 14, 15, 17.*

відрізняє наявність античного начала. Лише одна характерна деталь – розкрита книжка в руках дівчини, осучаснила твір Падалки – віддалений парафраз гравюри Бойчука "Пастушка гусей". Найцікавіші з творів, безсумнівно, належали Тимофію Бойчуку, який ближче за інших підійшов до розуміння суті мистецтва свого старшого брата. Його композиція, де зображено селянина й коваля, зачаровує чистотою звучання. Все в ній – типаж, лінія, рух, ритм, простір, побудований на взаємодії горизонтальних площин, – перетворюють буденний сюжет в сповнену глибокої значущості сучасну і водночас позачасову подію.

Окрім викладання, Бойчук очолив Державні художньо-декоративні виробничі майстерні Комісаріату народної освіти, в яких він одразу ж встановив мистецьку атмосферу. Для нього було важливо, щоб все, над чим працювала майстерня, незважаючи на політичну заангажованість, ставало за висловом одного з його учнів художнім твором – "цінним, строгим, прекрасним. Халтури Михайло Львович не терпів".[50] Майстерня взяла участь у створенні ансамблю Першотравневого оформлення Києва в 1919 році. Крім самого Бойчука серед його авторів були такі відомі майстри як Олександра Екстер, Олександр Богомазов, Вадим Меллер, Георгій Нарбут, Федір Кричевський, блискуче обдарована молодь: Анатолій Петрицький, Василь Седляр, Іван Падалка, Климент Редько, Олександр Хвостенко, Олександр Тишлер, Павло Челищев, Ісаак Рабинович, Марк Епштейн, Соломон Никритін, Ніссон Шифрін та інші. Хоча від їхніх робіт не залишилося навіть сліду, твори, що надавали місту святкового настрою, надовго запам'яталися киянам.

Навесні того ж 1919 року відбувся ще один виступ керованої Бойчуком майстерні академії мистецтв. Вона взяла участь у розписах червоноармійських Луцьких казарм.[51]

Протягом квітня-травня багатьма художниками, які представляли різні мистецькі напрями, було розписано чотири чотириповерхових корпуси. В їх живописному багатоголоссі робота вихованців Бойчука виділялась сміливою новизною та цільністю задуму. Школа вперше реалізувала своє вміння створювати наближені до фрески настінні розписи, що також давали простір розгорненим сюжетам, цікавим і зрозумілим численному глядачеві, яким мали бути солдати. В умовах громадянської війни фреску імітували дешевими клейовими фарбами, які дозволяли художникам працювати швидко. Загальний план робіт обговорювали всі разом, а потім кожен займав визначене місце в циклі розписів і виконував свій твір від ескізу до заключного стінопису, де вже йому могли допомагати й помічники. Чотирнадцять сюжетних композицій, деякі в орнаментальному обрамленні, та дві постаті (жінка у старовинному українському строї – алегорія революції й козак – її захисник) прикрашали стіни приміщень, сходів, арочних ніш. Політичні гасла, що їх давав замовник, перетворювались художниками на ясні дохідливі сюжети: "Робітники б'ють гідру контрреволюції", "Інтернаціонал", "Червоні і білі", "Демонстрація" і "Табір червоноармійців" Тимка Бойчука, та "Робітники" Т.Цимлової. Професор заохочував своїх учнів, здебільшого селян за походженням, розробляти близьку їм лексику народної картини. Її впливи відчутні в творах Т.Бойчука ("Біля яблуні", "Оранка", "З пасовиська"), І.Падалки ("Повернення з поля"), Уляни Горбань ("Дві жінки в полі жнуть жито") та в колективній праці "Різання хліба". В манері ars prima, від початку закладеній в теорію монументалізму Бойчука, молодь почувала себе на рідному ґрунті, сміливо вдаючись до імпровізації. Колорит, український типаж, вбрання, орнаменти, дотепний гумор ("Троє за столом"), навіть написи ("Гуляй душа без кунтуша") відлунювали народними джерелами. Міцно збиті композиційно, бездоганні ритмічно та виконані з молодим завзяттям, ці розписи стали хронологічно першою вдалою спробою в мистецтві XX століття створити ансамбль монументаль-

50. *Климент Редько. Дневники. Воспоминания. Статьи. Москва, 1974, с. 57.*

51 *Казарми були побудовані під час Першої світової війни на Дегтярівській вулиці. Згідно слів художника Юхима Михайліва, розписи були знищені в результаті ремонту 1922 року. Приміщення також не збереглося.*

ного живопису в громадській споруді світського призначення. Розписи Луцьких казарм були першим успішним прикладом взаємодії між професійною школою монументального мистецтва Бойчука та багатим мистецтвом народного примітиву. Цей симбіоз створив яскраві приклади нового національно-орієнтованого мистецтва.

Власні ж роботи Михайла Бойчука завжди характеризувалися органічним сплавом багатьох начал. У вишуканій художній мові твору "Молочниця" він досягає тієї грані між наївністю й безпосередність примітиву та високим професіоналізмом, що в своєму єднанні створюють переконливуй одухотворений образ жінки, лице якої нагадує селянську мадонну.

З часів перших успіхів київської школи Бойчука збереглися поодинокі твори його учнів. Вони є своєрідним паралельним рядом до вже неіснуючих розписів і тому більш ніж старі побляклі фотографії та спогади можуть пролити світло на їх мистецький рівень.

Тематично близький до однієї з композицій Луцьких казарм твір Тимка Бойчука "На пасовиську"[52]. Зображена лірична сцена зберігає хіба що нехитрість і безпосередність свого першоджерела – подільської народної картини першої половини XIX століття "Селянська біда", проте, позбавлена її оповідності та деталізації, вона набуває монументального вислову. Справжньої ж височіні нового національного мистецтва Тимко досяг в композиції "Жінки біля яблуні", де з філософії й естетики М.Бойчука викристалізувався небувалої чистоти й гармонії символічний образ України, життя її народу, неба і землі. Цей твір залишився найкращим зразком з усього збереженого доробку київської школи.

Розписуючи Луцькі казарми, Тимофій пліч-о-пліч працював з Іваном Падалкою. Обох молодих художників єднали тісні товариські стосунки й творча співпраця. Ще з 1918 року, за часів Директорії, вони художньо оформили збірник для дітей "Барвінок". Незважаючи на те, що ілюстрації не підписані, авторство кожної легко впізнається за очевидними відмінностями манери виконання. Графічні роботи Тимка відрізняє беземоційність лінеарного рисунка і тонкі сріблясті градації тону, що надають буденним мотивам вишуканості й піднесеності. Гравюри ж Падалки немов випромінюють стихію народного мистецтва. Вступаючи до академії, Падалка був переконаний, що "Бойчук і є той майстер, який навчить [...] робити картини прекрасні, як материні килими".[53] Дійсно, з усіх його учнів Падалка був найорганічніше зв'язаний з народною традицією. Вона відверто позначилася на емоційності його творів, їх ліричному ладі, а в ілюстраціях – на енергійних контрастах чорно-білих мас, що вплітаються в соковиті орнаменти, заповнюючи поверхню аркуша на зразок вибійки чи килима.

Від початку академії до Бойчукової майстері йшла найталановитіша різнобічно обдарована молодь, захоплена як і він мрією про всеосяжне мистецтво, що виведе Україну на рівень високорозвинених держав. Їх взаємини складалися з безмежної віри в учителя, а також з його переконання, що наступники стануть досконалішими за нього. Спільна мета породжувала дивовижну самозреченість, яка дозволяла підноситись творчому духу на таку височінь, з якої можна було нехтувати всім, що відбувалося навкруги. Працювати ж було дуже не легко. Про роки громадянської війни Павленко з часом згадувала: "Ви сидите в майстерні, малюєте, а по вас із гармат важкими набоями садять [...] вулицю наче величезною мітлою хтось вимів – ніде, нікого. А ти малюєш". [54]

По вступі до майстерні Бойчука Оксана Павленко написала "Автопортрет". Твердий погляд і стиснуті вуста кругловидої дівчини з золотими косами видають сильну вдачу. Відчуття форми, лінії, кольору в цьому першому натхненному вчителем творі, вже цілком монументальні. Низка ранніх робіт Павленко з початку 1920-х років – "Дівчина в бурнусі", "Петрівчанська мадонна", "Тіпає коноплі", "Дівчина з яблуками", являє собою

52. *Знаходиться в Державній Третьяковській галереї в Москві.*
53. *Іван Падалка. Автоінтерв'ю. – Універсальний журнал (УЖ). 1929, №2 (4), с. 92–93. Цитується за вид. Живі традиції . Упорядники Л.В.Владич, І.М.Блюміна. К., 1985, с.78.*
54. *Череватенко. "Промовте..." 370, 372.*
55. *Череватенко. "Промовте..." 370.*

чисту субстанцію київської школи, представлену яскравою індивідуальністю, здатною, не втрачаючи безпосередніх життєвих вражень, побачити в миттєвому вияв неперехідного. Її персонажі, що уособили материнську любов, дівочу красу, людську гідність, працелюбність, виглядають достеменними національними образами. Властивий художниці вишуканий гармонійний колорит, підкреслений полум'яними акордами цинобри, надає цим творам вигляду рідкісних коштовностей. Такі дорогоцінності виплескувала невпинна робота пробудженої душі, яка знайшла своє призначення і готова була будь що служити йому всупереч трагізму епохи. Бойчук, як міг, оберігав кожного." Сказати як ми на світі затримались? – продовжувала згадувати Павленко – Дмитро, середульший брат Бойчуків, привіз мішок пшениці з дому. От ми її розмочували, вона розбухала, для присмаки терли мак, і так нас Бойчук годував." [55] Коли чергового разу академія залишилась без приміщення, в будиночку на околиці міста, що звалася Таткою, де жив професор, працювали усією майстернею серед численних зразків творів світового мистецтва й української старовини. Ця традиція закріпилась і надалі протягом двадцятих та тридцятих років. Молодь часто збиралась у Бойчуків і в квартирі на вулиці Великій Підвальній, а пізніше – на Банковій, що стала останньою адресою родини митців. Учні обожнювали свого учителя й робота під його керівництвом завжди приносила насолоду.

Як і Павленко блискучим рисувальником і колористом була Антоніна Іванова.

З усіх учнів Бойчука вона найближче підійшла до розуміння онтологічності його лінії, володіння нею, досягаючи її беземоційності при абсолютному відчутті форми. "Пряля" Іванової також належить до небагатьох особливо показових програмних творів школи, що концентрували поняття національної традиції, характеру, символу. В ньому проникліва мелодія лінії, проведеної несхибно впевненою рукою, закарбувала у величному силуеті селянки гордий символ народу, свідомого своєї предковічності. Переконливість образу досягається не самою подібністю до народного примітиву з його побутовою достовірністю, а органічністю художньої мови, в якій відчутні досвід давнього іконопису, стінопису та Стародавнього Єгипту. Контури прялі нагадують його рельєфи і передають дивовижне відчуття життя та вічності.



Інтер'єр Межигір'я 1920 р.

Шквал революції та громадянської війни трагічно позначився на академії. При нез'ясованих обставинах було вбито О. Мурашка, від хвороби та нестатків помер Г. Нарбут. Зазнала втрат і майстерня Бойчука: пішли з життя Т.Цимлова, О.Лозовський та Тимко Бойчук. Новими політичними кордонами були відмежовані від нього учні старшої генерації: О.Шрамм, С.Бодуен-де-Куртене, К.Хіллер, Р.Лісовський, В.Перебийніс.

Та все ж перші пореволюційні роки означали для Бойчука, як і для більшості інтелігенції торжество свободи, мистецтва, тим більш, що відкривалася перспектива й на розбудову української держави. Художник



Дуб закоханих. Межигір'я, 1920-ті. Студенти Межигір-ського керамічного технікуму.

усвідомлював, що його справа набувала все більшого значення і тільки від нього залежить її фаховий рівень. Протягом громадянської війни Бойчук виконав кілька плакатів, два з яких збереглися: "Шевченківське свято" та "Несіть подарунки Червоній Армії" [56], гранична виразність котрих досягалася умовністю виконавчої манери, строго зритмізованою композицією, а понад усе – винятковою роллю, що надавалася лінії.

В 1920 і 1921 роках в Академії пройшли звітні виставки. Остання з них, на якій майстерня Бойчука виступила на чолі із своїм керівником, показала значно вищий порівняно з іншими майстернями рівень. Бойчук представив рисунок жіночої постаті та жіночий портрет, виконаний темперою, відомий нині лише з чорно-білої репродукції, яка певною мірою зберігає винятковість образу і досконаліть всіх його пластичних елементів. Що ж до студентських творів, то можна тільки уявити, як вражаюче виглядали їх численні темперні композиції, портрети, акварелі, рисунки, в яких здебільшого осмислювалась сучасність. Серед них останнім спомином про первісну спрямованість майстерні промайнув темперний " Торс Христа" Костя Єлеви. Привчаючи працювати темперою, яка вже впритул приводила до фрески, Бойчук поступово готував своїх учнів до неї, як вчив Ченіно Ченіні: " Спочатку роби на дошці, а потім іди на сиіну, буде більше користі, оскільки стіна дуже важлива річ."[57]

Виставки переконали всіх у тому, що майстерня підіймалась на все вищий і вищий щабель. Художник Ніссон Шифрін з ентузіазмом описував надзвичайно успішний показ 1921 року: "Майстерня Бойчука – найвідрадніше явище не тільки в стінах академії, а й за ними. Це школа справжня, хороша! Тут і точний живописний підхід, і чудові поняття про композицію. Професор Бойчук відновлює всі втрачені ще з XVIII століття живописні традиції та, пов'язуючи сучасність з майстрами давніх культур і епох, навчає своїх учнів найголовнішого – живописного мислення. Хай

ще скромні чимало з робіт, але в них зріє та міцніє молоде, освячене традиціями, істинне живописне мистецтво. У цій майстерні є ще речі несміливі, сирі, але нема речей випадкових. Навіть у найслабкіших учнів вони органічні та закономірні. В цьому основа мистецтва, і цим вірним шляхом зобов'язана молодь своєму вчителеві".[58]

На початку 1921 року Бойчукові було доручено оформити приміщення театру в Харкові, де 2 березня мав розпочатися П'ятий Всеукраїнський з'їзд Рад. Вирушили туди разом і старші учні й новачки, яких щороку більшало. Їхали з Києва мало не два тижні, через постійні зупинки, доводилося самим пиляли дрова, щоб підтримати роботу потягу. В дорозі Бойчук особливо піклуючтсь, щоб не голодував хоча б наймолодший з усіх – Микола Рокицький повторював: "Йому найбільше потрібно, він же росте" [59]. Коли ж нарешті дістались Харкова, часу вже не вистачало, і робота обмежилась кількома лозунгами й орнаментами, терміново написаними Павленко, Седляром, Падалкою та Рокицьким.

У 1922–1923 роках усією майстернею створювали портрети для Київського кооперативного інституту. У спогадах Марії Трубецької є рядки: "Були написані 2,5 метрові портрети на весь зріст Маркса, Енгельса, Леніна, Оуена [...] та дуже багато погрудних портретів 1,5 метра х 0,75 метра. Я написала портрет Чернишевського, рисувала портрет Левицького [60], який приходив позувати".[61] Перш за все відвідувачів вражав обсяг робіт. Завдяки портретам актовий зал інституту, його кабінети, вестибюль, коридори та набули неповторного вигляду. Твори різних авторів були однорідні стилістично й узгоджені в кольорі. Разом з тим, кожен образ зберігав свій особливий характер. То було надзвичайне явище: по суті склався монументальний ансамбль з портретів, до того ж відмінних від досить розповсюджених на той час портретних стандартів. Ця робота мала великий розголос і давала підставу вважати її також значним кроком до "створення художнього сучасного портрету".[62]



Дуб закоханих. Межигір'я, 1920-ті

Майстерня Бойчука, яка вже успішно працювала в монументальному живописі, в галузі плакату та книжкової графіки, освоювала ткацтво, килимарство та скульптуру, йдучи крок за кроком до художнього стилю, який охоплював би всі види мистецтва. Велике місце в ньому відводилося кераміці – характерній прикметі українського побуту. Занепад сучасної керамічної справи вимагав нагальної уваги. Було природним, що академія і майстерня скористалася нагодою створення школи кераміки, як тільки така можливість з'явилася.

Межигірська школа кераміки

У 1919 році, через рік після створення академії мистецтв, за часів гетьманського уряду, Полтавське губернське земство виступило з ініціативою реорганізувати Миргородську керамічну школу в Керамічний



Виставка кераміки в Межигір'ї, 1920-ті.

інститут. Тоді ж була реорганізована Глинська керамічна школа, пост директора якої заступив Лев Крамаренко. На початку 1920 року школа була переведена з Глинська у прадавнє Межигір'я (тепер Нові Петрівці), село, розташоване на дніпровських кручах приблизно у тридцяти кілометрах на північ від Києва, поблизу Вишгорода.[63] Там, у 1798 – 1874 рр., на розмаїтті багатих глиняних родовищ, діяла фабрика, ужиткові речі якої були знані мало не по всій Європі. Вони славилися якістю маси, пружною пластикою рельєфних орнаментів і поливами кольорів малахіту, бірюзи, жовтої та фіалкової гами. З 40-х років 19 ст.тут виготовлялися тарелі з сюжетними розписами та рельєфними зображеннями, виконувалися також сервізи на замовлення для імператорського двору в Петербурзі. Але традиції були давно перервані, від колишнього устаткування, яке ще у 1880 році розпродали з торгів, нічого не залишилося.

В середині 1921 року на стажування, яким завершувалося навчання в академії, Василь Седляр, Оксана Павленко та Павло Іванченко приїхали до Межигірської майстерні-школи. Вона ледь животіла без коштів, обладнання та викладачів. Їм довелося протягом довгих місяців виснажливої праці піднімати давно завмерле виробництво та налагоджувати всі ділянки роботи школи. Реставрація Межигірського керамічного заводу, початок 1920-х. Цим вже цілком сформованим художникам була абсолютно ясною місія Межигір'я у виробленій Бойчуком системі взаємодії мистецтв. Свідомі перспективи, вони визначили тип школи, як художньо-промислового закладу, що мав готувати художників і технологів керамічного виробництва. Колективний метод праці, засвоєний у Бойчука, допоміг їм у короткий строк налагодити роботу. "Педагоги та учні працювали нарівні, як робітники [...] Робота вся, яка б вона не була, ділилась лише по черзі і по черзі всіма виконувалась. Тісна товариська співпраця, надзвичайна матеріальна скрута у страшну пору голоду 1921 року (були часи фактичної тижневої голодовки) та завзяте бажання зберегти новий радянський культурний заклад тісно спаяли колектив." [64] Навчальні програми передбачали широку освіту майбутнього фахівця. На перших двох курсах всі разом слухали технічні дисципліни й історію мистецтва. Рисунок, живопис, композиція були обов'язкові для всіх. З третього курсу починалася спеціалізація. В роботі з художньою керамікою велика увага приділялася збереженню народних традицій як у формі, так і в розписах, й разом з тим дуже заохочувалося новаторство. Викладачі привчали студентів, щоб вони завжди мали при собі альбомчики і олівці для зарисовок і поза класами. Всі без винятку відвідували музеї, художні виставки, диспути.

У грудні 1921 року був освоєний весь технологічний цикл і після багатьох невдач випалили перші якісні вироби. В лютому нового року було виготовлено вже понад шістдесят зразків розмальованого, а також скульптурно декорованого посуду з майолікової глини. Межигірське виробництво поновилося в щойно створеному художньому закладі. Там виготовлявся різноманітний асортимент ужиткових речей, форми яких обумовлювалися тисячолітніми функціями: зберіганням, приготуванням і

вживанням їжі. Їх округла пружна пластика здавна була перейнята українськими гончарами від глечиків, горщиків та мисок Трипілля, Скіфії, класичного світу та Київської Русі. Відродження національного керамічного мистецтва, віками призвичаєного в побуті, відповідало смакам масового споживача.

У вересні 1922 року у Києві відбулася перша виставка межигірських виробів, на якій експонувалося понад тисячу речей: кухлі, миски, тарілки, глечики, плесканці, куманці, карафи, барильця, свічники, дрібна пластика – люльки, іграшки, свистунці. За пластикою, кольором, декором вони являли собою органічний сплав світових культур. Та переважаючими були традиційні українські розписи з мотивами вазона, трилисника, квіткового орнаменту, винограду, крапок, гребінців. Відгомін давніх культур виявлявся в об'ємах, пропорціях, силуетах. Поверхні багатьох виробів були декоровані на зразок трипільської та скіфської кераміки спіралями, паралельними пружками, зубчастими рисами, насічками, наліпним орнаментом. Деякі вироби дрібної пластики відзначалися нерозчленованістю форм й монументальністю пропорцій, властивих аналогічним творам стародавнього Єгипту. Інші, гротескові, нагадували трипільські та скіфські статуетки тварин. Особливий інтерес серед експонатів виставки викликали речі, в яких переважали образотворчі композиції. Це були великі тарелі, миски, куманці, на яких зображувалися дерева, поетичні ландшафти Межигір'я, червоноармійці, козаки, навіть портрети. Позначені лінеарним началом, досконало розміщені на профільованій керамічній поверхні, зображення переконували: молоді педагоги, гордість школи Бойчука, принесли в Межигір'я і прижили там основи його школи, що проросли у вогняному живописі. Таким чином, виходячи з усталених меж самої лише декоративності, межигірська кераміка збагачувалася сучасними темами.

Всі ужиткові й декоративні речі мінилися барвами, вабили плетивом розписних орнаментів. Це були художні твори, що функціонально ставали часткою нового побуту і визначали його естетику. Перший показ кераміки, що могла б успішно представляти Україну за її межами, викликав зацікавленість Межигірською художньо-керамічною профшколою. Укрзовнішторг став замовляти їй вироби для експорту, розплачуючись харчами, що за тодішніх часів було дорожче грошей. Пізніше художник-кераміст Павло Іванченко згадував про те, як школа вижила голодного 1922 року: "Зовнішторг почав нам періодично давати то чувал житнього борошна, то крупи, то бочку риб'ячого жиру, і ми почали їсти житні галушки і запивати риб'ячим жиром." [65]

З 1923 року прийшло широке визнання межигірської кераміки. Її вироби були показані на Першій всеросійській художньо-промисловій виставці в Москві, що відкрилась 11 березня в Російській академії художніх наук. Восени вони увійшли до експозиції українського павільйону Всеросійської сільськогосподарської і кустарно-промислової виставки та були відзначені дипломом. Зовнішнє ж оформлення самого павільйону виконувалось також учнями Бойчука, які написали велике панно для фронтону, портрети та орнаменти. Серед тих, хто там працював, пам'ять М.Трубецької зберегла імена Падалки, Липківського, Бородіної, Ріхерт та Сахновської.[66] Скоро кераміку Межигір'я побачили на виставках у Празі, Берліні, Венеції, Парижі.

Двадцяті роки

Школа Бойчука свідомо працювала над створенням національного стилю, надавала йому новітніх рис, і, займаючи місце справжнього лідера в образотворчому мистецтві, становила одну з граней культурного феномену того періоду, що дістав назву культурного відродження. Національний аспект революції продовжував набирати силу після того, як у 1922 році Україна увійшла до складу СРСР і у 1923 році "згори" була прого-

56. *Згадані плакати зберігаються в НХМУ.*
57. *О.Т.Павленко. Радість творчос-ті. – Вопросы синтеза искусств. Материалы первого творчес-кого совещания архитекторов и живописцев. – М., 1936, с.112. Цитується за виданням: Живі традиції. Упорядники Л.В.Вла-дич, І.М.Блюміна. К., 1985, с.79.*
58. *Ніссон Шифрін. 1922. Київ. Цитується за публікацією Ігора Диченка "Справжня, хороша". – Літературна Україна. №44 від 29 жовтня 1987 р.*
59. *Череватенко. "Промовте...," 370.*
60. *Левицький був засновником артілі, малого коммунально-економічного підприємства, формованого на добровільних засадах. "Артільний батько"– так назвав його в статті "Михайло Бойчук" Ів. Вигнанець.*
61. *Творча біографія М.В. Трубецької. ЦДМЛМ. Фонд 388, оп. 1, од. зб. 652 . с. 2.*
62. *Данило Щербаківський і Федір Ернст. Український портрет. Виставка українського портрету XVII–XX ст. Київ. 1925, с. 42.*
63. *Там знаходився Спасо-Преображенський монастир, заснований 988 року, зруйнований татаро-монголами 1240 року і відроджений в 16 столітті. Його Братський корпус (1766) і дзвінниця (1772–1774) були побудовані за проектом Івана Григоровича-Барського. В 1934 році ця старовинна пам'ятка архітектури була зруйнована і на її місці були зведені дачі керівників комуністичної партії.*
64. *Межигірський мистецько-керамічний технікум. – Київ. 1928, с. 1.*
65. *З листа П. М. Іванченка до Н. Присталенко від 4 листопада 1988 року.*
66. *Творча біографія М.В.Трубецької. ЦДМЛМ. Фонд 388, оп. 1, од. зб. 652, с. 3.*



Обкладинка публікацій Межигір-ського технікуму. 1927 р.

лошена політика так званої українізації. Протиріччя між поняттями "незалежна" та "радянська" Україна в той час ще не виявилися в усій своїй фатальній неминучості. Видатні діячі культури Микола Зеров, Микола Куліш, Лесь Курбас, сам Бойчук погоджувалися із твердженням Миколи Хвильового, висловленими під час "великої дискусії 1920-х років", що нація тільки тоді зможе культурно виявити себе, коли знайде їй одній властивий шлях розвитку.[67] Більшість ще плекала палку надію, що Україна дійсно ступила на шлях подолання провінційного комплексу з його просвітянством і виходила на світовий рівень. У культурі вцілому існувала унікальна як на той час ситуація, коли поряд співіснували різні художні напрями – авангардизм, конструктивізм, традиціоналізм. Проте, зі зміцненням радянської влади, "ліве" мистецтво, втрачаючи свою головну роль у формуванні нового суспільства і нової людини, почало видаватися владі занадто елітарним та інтелектуальним як для пролетарської держави. На перший план стали виходити усунені в свій час революцією реалістичні напрямки і створювати свої об'єднання. В Росії ним стало АХРР (Асоціація художників революційної Росії). Митці-однодумці почали об'єднуватися в творчі організації, однією з яких стала АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України). Їх представники брали участь у дискусіях з питань подальшого розвитку української культури та її місця в сучасному світі.[68] Створена в грудні 1925 року АРМУ являла "з себе не вузько направленческу групу, а федерацію художників різних формальних напрямків".[69] До неї входили деякі з найвідоміших постатей в українському мистецтві: Олександр Богомазов, Василь Єрмилов, Віктор Пальмов, Андрій Таран, Павло Голуб'ятников, Василь Касіян, Бернард Кратко, Вадим Меллер, Олександр Хвостенко, Семен Прохоров – провідні майстри живопису, сценографії, скульптури, художнього конструювання та різних видів графіки. Бойчук і його учні були найвпливовішою частиною АРМУ і визначали напрямок її діяльності у відстоюванні незалежного шляху українського мистецтва. Весь пафос полеміки бойчукістів був спрямований на збереження неповторності мови образотворчого мистецтва, яка б відповідала ментальності українського народу.

На публічних диспутах, що відбувалися в лютому-березні 1926 року в Києві, Харкові, Одесі принциповий і безкомпромісний теоретик АРМУ Седляр говорив, що творення радянської мистецької культури може бути досягнуте тільки через вивчення, розвиток та піднесення української форми мистецтва. Програма асоціації передбачала опанування вершинами попередньої світової культури та використання її для створення нового мистецтва.[70] Бойчукісти критично виступали проти "лівого" мистецтва, яке нехтувало б національними формами та традиціями, а також проти етнографізму й кустарництва. Головний опонент АРМУ-АХРР претендувала бути речником всесоюзного радянського мистецтва. Ого-

лосивши війну формальним шуканням, не визнаючи досягнень сучасного мистецтва Європи і відкидаючи надбання минулого, вона проголошувала єдиний для всіх в СРСР стиль "героїчного реалізму" з його революційною тематикою, втіленою архаїчною мовою передвижників. В Україні близькою за ідейно – творчими засадами до АХРР стала АХЧУ (Асоціація художників Червоної України), яку очолив Федір Кричевський. Седляр дорікав їй у відсутності інтересу до формальних проблем: "АХЧУ підмінив стиль – стилізацією, і це мусило неминуче статися, бо питання стилю є перш за все питання форми в мистецтві".[71]

В тому, що на перший погляд видавалося протиріччям між станковізмом взірця попередньої епохи з набираючим силу монументалізмом, в дійсності, згідно з Седляром, крився глибокий конфлікт не тільки ретроградства та новаторства. По суті, це був опір першій після революції спробі підпорядкувати художню культуру України "великодержавному" стилю, виголошеному АХРР'ом.

В процесі полеміки, що виникла слідом, АРМУ обрала позицію плюралізму, закликаючи "до шляхетного змагання на ґрунті вишукання нових форм, потрібних мистецтву революції". Асоціація відігравала головну роль у художньому житті України. Своїм невідкладним завданням вона вважала підготовку Першої Всеукраїнської художньої виставки, яка мала представити мистецькі надбання пореволюційного десятиліття, а також працювала над виконанням розписів для "стін клубів, їдалень, урочистих заль, театрів, сельбудів" та підготовкою художників відповідної кваліфікації і для промисловості.[72]

Важливу передумову своєї успішної роботи АРМУ вбачала у зв'язках з закордонними художніми організаціями. При цьому наголошувалось, що уникнути провінці-алізму можна лише встановленням безпосередніх контактів з фахівцями, вивченням їх досвіду, оволодінням новою художньою технікою та співставленням власних здобутків з досягненнями культури західно-європейських країн. Незабаром така нагода трапилась. Незаперечні успіхи школи Бойчука, її визнання в Москві, участь у зарубіжних виставках обумовили можливість у 1926 році для відрядження Народним комісаріатом освіти професорів Київського художнього інституту Михайла Бойчука та Андрія Тарана і керуючого Межигірським художньо-керамічним технікумом Василя Седляра до Німеччини, Франції та Італії. Мета поїздки полягала у вивченні досвіду роботи художніх закладів, миців цікавили виставки, що об'єктивно висвітлювали рівень і тенденції сучасного зарубіжного мистецтва, а також музейні збірки та спілкування з колегами по творчості.

В Німеччині для них особливо важливим було ознайомлення з практикою Баухауза – інституту, в архітектурних, скульптурних, живописних, графічних, керамічних, ткацьких та інших майстернях якого викладали такі новатори, як Вальтер Гропіус, Пауль Клее, Оскар Шлеммер, Василь Кандинський, Ласло Мохолі – Нагі. В 1925 році Баухауз перемістився з Веймара до Дессау, де 1926 року розпочав роботу у спеціально збудованому за проектом В. Гропіуса комплексі учбових і виробничих майстерень. Цей новітній художній центр формував стиль сучасної епохи, що охоплював архітектуру, мистецтва монументальні й ужиткові, сміливо запроваджуючи художні вироби у повсякденне життя, домагаючись піднесення їх рівня від ремісничого до мистецького. Здобутки Баухауза в поєднанні художньої культури з виробництвом були корисні як для перспективи Межигірського мистецько-керамічного технікуму, так і для усієї школи Бойчука.[73]

Художники з України ще зупинялись у старовинних німецьких містах, славних своїми пам'ятками культури, серед яких були Дрезден, Лейпциг, Нюрнберг та Мюнхен. 25 грудня вони прибули до Парижу, де зустрічали новий 1927 рік.

У Франції художники провели понад

67. *Хвильовий М. Думки проти течії. Твори в 2 т. К., 1990, т . 2, с. 471.*
68. *Щодо аналізу літературної дискусії, див.: Myroslav Shkandrij. Modernists, Marxists and the Nation: The Literary Discussion in Ukraine During the 1920s (Edmonton, 1993). Український переклад: Мирослав Шкандрій. Модерністи, марксисти і нація. Літературна дискусія в Україні в 1920-ті роки Київ: Ніка – центр. 2006.*
69. *Перша Всеукраїнська виставка Асоціації революційного мистецтва України. АРМУ. Березень – квітень – 1927 рік. Каталог. Харків, 1927, с. 4.*
70. *В. Седляр. АХРР та АРМУ . К . , 1926, с14.*
71. *Там само. с. 13.*
72. *Там само. с. 24..*
73. *Історичні долі обох закладів виявилися схожими: Межигірський мистецько-кера-мічний технікум 1930 року було переведено до Києва, а в 1931 діяльність цього закладу, що сприяв розвитку національного мистецтва припинилася. Баухауз був закритий нацистським урядом 1933 року.*

74. *Лист з Парижа В.Седляра до О.Павленко від 13. 01. 1927. Цитується за публікацією Леоніда Череватенка "З непам'яті десятиліть". – Вітчизна. 1987, №10, с. 189–205.*
75. *Климент Редько. Дневники. Воспоминания. Статьи. М., 1974 , с. 80.*
76. *З листа Ганни Печарковської, сестри С.Налепінської-Бойчук до Дмитра Грбачова від 20 червня 1988 року. Син М.Л.Бойчука і С.О.Налепін-ської-Бойчук Петро Бойчук загинув на початку вересня 1941 року, захищаючи Київ від фашистських загарбників.*
77. *З виступу Ігоря Дуди на Бойчуківських читаннях. НХМУ. Київ, 1993.*
78. *Зі спогадів мистецтвознавця Лідії Петрівни Рачковської (1909–1993) під час бесіди з авторами.*
79. *Відділ рукописів ІМФЕ Академії наук України. Фонд Ф.Ернста. 13-4, од. зб. 181, арк. 13.*
80. *Ф. Ернст мав на увазі художників Бера Бланка, Олександра Довгаля, Василя Вовченка, Марію Котляревську, Мойсея Фрадкіна, які були учнями Івана Падалки в Харківському художньому інституті.*
81. *Я. Тугендхольд . Искусство народов СССР. – Печать и революция. М., 1927. Книга восьмая, декабрь, с. 54.*

півтора місяці. Безумовно, Бойчук мав поновити свої колишні творчі контакти з паризькими друзями та з вітчизняними митцями, які тоді жили в Парижі. Там він зустрівся з Михайлом Ларіоновим, про якого мав знати ще з відгуків про його участь у виставці Російського відділу Осіннього Салону 1906 року в Парижі, з яким вірогідно міг зустрічався під час своєї подорожі до Москви. Той виявив великий інтерес до мистецтва школи Бойчука, особливо привабили його твори О.Павленко. Седляр з Парижу їй, зокрема, писав: "Ларіонов дуже зацікавлений й просив дати твої знімки: дівчина на червоному тлі, рисунок М. Хмельницької, автопортрет. Коли можна, то ще рисунки, йому вони страшенно подобаються "по тонкості і нєжності".[74] Кияни уважно вивчали експозиції виставок, збірки музеїв. У вищій школі мистецтва і техніки, що виховувала фахівців з художнього конструювання, вони знайомились з досягненнями художньо-промислової освіті, відвідували приватні школи та судії, вивчали досвід керамічного та кахлевого виробництва. Художники не оминули також всесвітньо відомі центри ремесел, які старанно зберігали свої віковічні традиції: школу Буль, Севр та мануфактуру Гобеленів. Опис одного з їхніх паризьких днів збережений у щоденнику колишнього учня Бойчука – художника Климент Редько: "14 лютого 1927. Вчора день провів з Михайлом Львовичем, зустрівши його супутників Седляра, Тарана. Вранці слухали месу в Нотр Дам, були в Люксембурзькому музеї та в Луврі".[75] На зворотному шляху вони відвідали Італію.

Вертаючись додому збагачені враженнями художники були переконані, що їх мистецтво не поступається західному і навіть випереджає його в галузі монументального живопису.

Тим часом радянське суспільство зазнавало незворотної трансформації. 1927 рік, який зараз видається останнім безпечним ситим роком ще необрубленого НЕПу, насправді здригався від газетних вибухів. Майже в кожному з їх номерів містилися сповнені ненависті напади на політичних ворогів, нові факти викриття "шкідництва", ДПУ заходилося винищувати всіх дореволюційних спеціалістів. Чи вірно орієнтувався Бойчук в ситуації, чи міг він передбачати подальший перебіг подій, чи ще залишилась у нього надія на незалежну Україну та на власний порятунок? Відповідь на ці питання знаходимо в словах його дружини Софії Налепінської. Восени 1926 року вона відвідала Німеччину, де знайомилася з досвідом роботи Академії графічного мистецтва та поліграфічної промисловості у Ляйпцігу. Повертаючись із закордонного відрядження, художниця відвідала в польському місті Торунь свою матір та сестру, у яких тимчасово залишала восьмирічного сина Петра. На їхнє умовляння залишитися з дитиною в Польщі, вона відповіла: "Я не зостанусь, тому що Михайла вб'ють, якщо ми не повернемося, він залишився як наш заложник, [...] у мене немає виходу, я так чи інакше загину, якщо повернусь – також, пізніше, або раніше, а Петруся теж скрізь знайдуть. Ми приречені." [76] Таким бачило своє майбутнє це подружжя художників в рік 10-ї річниці Жовтня.

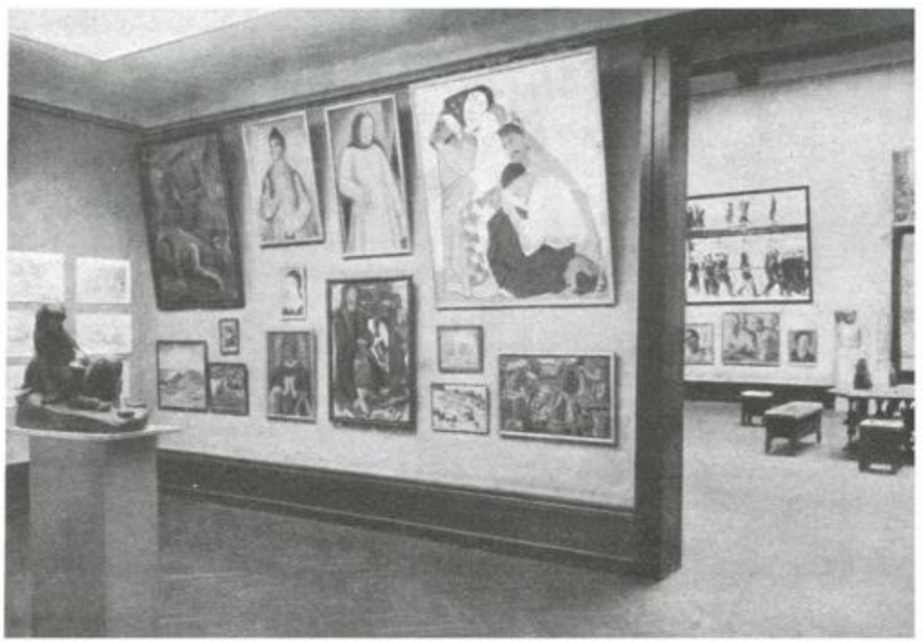
Вертаючи до Києва Бойчук, Седляр та Таран зупинялись у Відні, Празі, Львові. На Великодню суботу Бойчук завітав востаннє до рідної Романівки. Сестра Катерина, згадуючи про їхню зустріч, розповідала, як Михайло ходив на околицю дивитись озимину і, милуючись нею, остерігав: "Не ходіть по житу – воно живе." [77] Властиві його світогляду пантеїстичні риси пояснюють ту шанобливість і бережність, з якими він ставився до всього розмаїття проявів життя, гостро відчуваючи нерозривний зв'язок навіть з давнім минулим. Його студентка Лідія Рачковська згадувала, що одного разу у кінці двадцятих років, коли вони підходили до художнього інституту, що стоїть на одному з давньокиївських пагорбів, професор несподівано сумовито сказав: "Вважайте, ми ходимо по очах красунь." [78]

Навесні 1927 року художнє життя України

сколихнула визначна подія: в столиці – Харкові відкрилася Перша Всеукраїнська виставка АРМУ, якій передували підготовчі виставки в Києві, Одесі, Дніпропетровську та Умані. З неї, власне, розпочалась активна пореволюційна виставкова діяльність в країні. Об'єднавши в своїх залах численний загін митців різних творчих спрямувань, вона об'єктивно відбивала ретроспекцію десятиріччя. Школа Бойчука, репрезентована на ній вже кількома генераціями, являла себе широкій публіці не в переважаючих досі блискавично виконуваних революційних замовленнях, а в станкових творах живопису і графіки, яка на той час вже розширила свої територіальні межі, бо "паростки київської ксилографічної школи перекинулись в Харків, де працює група цікавих граверів".[79-80] Бойчукісти становили половину малярського відділу. Для них, в більшості своїй селян за походженням, з їх органічним відчуттям великої сили українського села, природнім було звернення до селянина як до центральної постаті в прагненні дати уявлення про сучасника, віднайти його місце серед подій епохи і осмислити їх в художніх образах. Та справжня народність їх мистецтва обумовлювалась перш за все художньою формою, осягнення якої давала їм школа. В цьому незаперечно переконували роботи Кирила Гвоздика, Мануїла Шехтмана, "Селянин" Івана Липківського, "Фотограф на селі" Івана Падалки, портрет Оксани Павленко, виконаний Василем Седляром.

Важливим досягненням школи Бойчука на виставці стало те, що вона вперше виступила в різноманітних видах мистецтва за принципом рівноправності образотворчих і виробничих його видів з архітектурою в тій єдності, що означає синтетизм.

Цей виступ ще не викликав нарікань на переважання селянської теми, хоч преса, зазначаючи, що Бойчук відійшов від візантійських та ранньоіталійських канонів, натякала на формалізм школи і робила спробу направити її в річище ортодоксального реалізму. Компетентна ж критика в особі Я.Тугендхольда одразу визначила головну особливість школи Бойчука, що полягала не тільки у впевнених лініях і дивному живописі, ніжність матової темпери якого уподоблювався монументальній фресці. Він розумів її не як локальне явище, а притаманне мистецтву кожного народу, який відроджується. Це нове мистецтво демонструвало той самобутній стиль, в пошуках якого бойчукісти орієнтувались "не на Москву і не на Париж, а на свою ж Україну." [81]



Павільйон СРСР на 16 Венеціан-ській бієналє. 1928.

На час повернення Бойчука, Седляра й Тарана з-за кордону, ситуація в Україні помітно змінилася. Кремлівська влада, занепокоєна тим, що навіть затиснута в жорсткі рамки українізація сприяла самоусвідомленню народу і піднесенню його культури, розпочала наступ на неї. Його наслідком стала стрімка політизація культурного життя. Художня критика набула виразного ідеологічного забарвлення. Щонайперше, покладаючи край літературній дискусії 1925–1927 років, був підданий остракізму її ініціатор "бунтівний комунар" Микола Хвильовий, який кликав нову українську літературу повертатись до євро-

пейської спадщини – "геть від Москви". В такій ситуації Бойчука з його орієнтацією "не на Москву" все частіше звинувачували у формалізмі. За кілька місяців усі звичайні професійні дискусії перетворились на запеклі суперечки, а розбіжності між колегами все більше набували вигляду політичної боротьби. Так, в запалі протиріч з бойчукістами із складу АРМУ вийшли Андрій Таран, Віктор Пальмов, Михайло Шаронов та Петро Голуб'ятников – "ліві художники сезаністи" – і заснували ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України), до якого увійшли також Л.Крамаренко і А. Петрицький.

Розкол у АРМУ був спровокований владою, яка використовувала розходження у творчих ідеях та педагогічних методах, щоб збільшуючи політичний тиск на особистості, перетворити їх у слухняний інструмент. Розлад часто навмисно вносився в художнє середовище для полегшення завдання керівництва "зверху". Незважаючи на це, дух колегіальності все ж продовжував правити у стінах художнього інституту. Бойчука та Віктора Пальмова, представника авангардного напряму, можна було бачити за обговоренням природи різних підходів у їх творчості. В тридцяті роки в Харкові Бойчук став близьким другом Василя Єрмілова, конструктивіста, та видатного представника авангарду. Це пояснюється не тільки толерантною від природи вдачею Бойчука: він розумів, що створений ним напрям – "бойчукізм" був одним з розгалужень тогочасного мистецтва. Бойчукізм, як і авангардизм мали спільне коріння: ікона та життєдайність селянського мистецтва. В контексті тогочасного мистецтва вони співіснували паралельними течіями. Бойчукізм виник як результат осмислення світових мистецьких традицій і взяв за мету піднятя нації; керівною ж тенденцією авангарду був експериментальний пошук нових форм і відмова від традицій, за що АРМУ часто критикувала цей напрям. Проте, бойчукізм та авангардизм формували полярності, між якими точилися дебати, взаємно збагачуючи їх учасників, насичуючи ідеями творчу атмосферу та розширюючи спектр новітнього мистецтва в Україні.

Вже на наступних виставках – "Мистецтво народів СРСР", що відбулась в1927 році в Москві та на Всеукраїнській ювілейній виставці "10 років Жовтня", котру експонували у Харкові, Києві, Одесі, Дніпропетровську, Луганську, Донецьку, Макіївці та Маріуполі – АРМУ та ОСМУ взяли участь нарізно. Безумовно, обидві виставки не могли не перетворитись у визначну подію в межах України і всього Союзу. Вони демонстрували в країні і в світі небувалий злет радянського мистецтва, а головне, створювали привабливий образ революції та післяреволюційної дійсності, що правили б прикладом для всього людства. В цьому полягало надзавдання культури, що завжди від неї вимагалося партійним керівництвом. З усією очевидністю ці виставки відкрили заангажованість радянського мистецтва. Його відповідність пропагандистському призначенню ставала головним критерієм оцінки вартості художніх творів, і таке розуміння мистецтва владою диктувалося також критиці.

Одначе, навіть затиснуті в досить обмежене коло заданих тем, бойчукісти настійно трималися своїх переконань, зберігаючи своє лице. Формальна лексика їх творів виявляла цілковиту своєрідність національних характерів, побуту, а також революційну романтику і драматизм громадянської війни. Знову Я. Тугендхольд неупереджено віддавав належне їх живопису, зразковій монументальній врівноваженості композицій, ритмічності ліній, схвильованому задушевному ліризму, характерному для українського мистецтва, хоч і застерігав від традиціоналізму та іконної статичності, здатних законсервувати молодий український живопис під старовину і позбавити його мужності. Проте, немаловажною була думка цього поважаного мистецтвознавця про незаперечну глибину, щирість і серйозність їх переживання революції,[82] рівнозначна на той час свідченню про їх політичну лояльність. На відміну від Тугенд-

82. *Я. Тугендхольд. Искусство октябрьской эпохи. Ленинград.– Academia. 1930, с. 92–94.*

хольда, Іван Врона був категоричнішим у своєму, близькому до звинувачення твердженні, що "революційна тематика з натяганням уміщується у бойчукістські схеми і канони".[83]

Та всупереч критиці саме АРМУ і бойчукісти гідно представляли мистецтво України на всіх відповідальних виставках у Москві та за кордоном. Зокрема, з травня по листопад 1928 року у Венеції відбувалася чергова 16 Міжнародна виставка мистецтв, т. зв. biennale. В ній взяв участь СРСР, в павільоні якого, крім росіян на окремому стенді експонувалися твори українських живописців, більшість з яких належали саме до АРМУ. М.Бойчук був представлений роботою "Жінка з квіткою", свої твори експонували також його учні – В.Седляр, О.Павленко, К.Єлева, М. Шехтман, К. Гвоздик. Цей виступ українських митців зустрів схвальну критику.

В рамках тих самих ювілейних урочистостей відбулася ще одна всесоюзна виставка "Гравюра СРСР за 10 років", на якій з українців також переважали члени АРМУ. На ній особливий успіх мала Налепінська-Бойчук зі своїми учнями, а також Падалка – зі своїми.

Наступного року АРМУ організувала виставку гравюри і рисунку в Києві. Виступивши на ній разом з майстрами Вірменії, Грузії, Білорусії, Москви та Ленінграда, вона демонструвала своє мистецтво у великім творчім просторі.

10 лютого 1929 року у Великому залі Державній Академії художніх наук до тижня української культури в Москві відкрилась репрезентативна виставка української графіки й рисунку. Про цю подію відомий російський мистецтвознавець Олексій Федоров-Давидов тоді писав: "Роботи Седляра, Павленко, Іванової досить переконливо говорять про те, що українське мистецтво віднайшло свій власний шлях до кола формальних проблем сучасного західноєвропейського мистецтва. Особливо відрізняються своєю свіжістю, культурою майстерності і свободою роботи В. Седляра, безсумнівно найсильніші і найвизначніші з усієї виставки." [84] У виступі професора О.Сидорова також прозвучало визнання великих успіхів мистецтва України: "Зараз можна стверджувати, що низка українських митців (Касіян, Седляр, Падалка, професор Бойчук та інші), вже є майстрами європейського масштаба".[85]

Хаджибей

Незадовго до згадагого успішного виступу на виставці у Москві, в листопаді 1928 року, Бойчук разом з керованим ним творчим колективом завершив велику роботу – розписи Селянського санаторію на Хаджибеївському лимані поблизу Одеси. Хаджибейські розписи, що загинули під час війни, створювались у той історично короткий відтинок часу, коли після революції та громадянської війни відроджувалося село, коли селянин ненадовго став власником землі. Навіть на 14 з'їзді ВКП(б) селянин – середняк визнавався центральною фігурою в селі й виголошувалася необхідність його згуртування навколо пролетаріату. Саме ці ідеї були покладені в основу розписів санаторію. В них Бойчук, зважив на попередні звинувачення критики, змушений був, догоджаючи своїй учнівській молоді, зробити крок у бік "революційно-пролетарської динамічності"[86] в просторі та формі. Інакше й не могло бути, адже про незалежність мистецтва не йшлося вже від ленінського декрету 1918 року, коли воно було покликане служити пропагандистом ідей партії. З часом під тиском міцніючої радянської влади мистецтво неминуче перетворювалося на підлеглого провідника її політики.

Для Бойчука ця робота все ж таки означала здійснення давньої мрії, що нарешті втілилась в непересічну цінність класичної монументальної фрески – найдемократичнішого з видів живопису – в єдиному архітектурно-художньому ансамблі. До авторської групи входили учні різних генерацій: А.Іванова, М.Юнак, К.Гвоздик,

83. *Врона И. Всеукраинская художественная выставка "10 лет Октября". – Советское искусство. 1928,.№ 2, с.28.*
84. *Ф.Д.[А.Федоров-Давидов]. Украинское художественное творчество. – Правда. 12 февраля 1929, №35.*
85. *Ф. В-В. На выставке украинской графики и рисунка. – Правда, 12 февраля 1929, №35.*
86. *Врона І. Сучасні течії в українському малярстві. - Критика. 1928, №2, с. 89.*

87. *Портрети К.Маркса й Ф.Енгельса були виконані Володимиром Абрамовичем Киселенко (1900–?); портрети Т. Шевченка та І. Франка – Марією Юнак. Декоративні орнаменти були створені Миколою Павлюком (1901–1984), Григорієм Довженко і Онуфрієм Бізюковим.*
88. *Фреску розміром 5 х 3 метри виконали О.Мизін, М.Шехтман, К.Гвоздик і М.Рокицький*
89. *Шехтман виконав фрески: "Пани на селі в минулому і їхнє життя" та "Жахи імперіалістичної війни і життя трудящих" (1,7 х 1,3 м.). Гвоздику належать фрески: "Поділ панської землі" та "Революція на селі" (1,7 х 1,3 м.). Мизіну – фрески "Індустріалізація сільського господарства" та "Кооперація" (1,7 х 1,3 м.). Рокицькому – фреска "Селянський санаторій" (1,7 х 1,3 м.). Фреску "Наука" (1,7 х 1,3. м.) Рокицький виконав разом з Мизіним .*
90. *Ігор Диченко. Школа Михайла Бойчука. – Літературна Україна. 29 жовтня 1987 р .*
91. *Там само .*

М.Шехтман, М.Рокицький, О.Мизін. Всього було створено 600 квадратних метрів фрески й 240 квадратних метрів декоративно-альфрейних робіт. Тематичний цикл складався з одинадцяти сюжетних композицій, чотирьох портретів і декоративного оздоблення стелі та стін, в якому сполучалися елементи рослинного та геометричного орнаментів.[87]

У вестибюлі відвідувача зустрічала розміщена над сходами велика багатофігурна динамічна композиція "Свято врожаю. Змичка робітників та селян".[85] Її офіційна парадність, досить доречна як мажорна прелюдія до всього циклу, далі поступалася притишеному ладу розписів двосвітнього клубного залу. В ньому ліворуч і праворуч, у простінках між вікнами було написано вісім фресок, що відображали переважно селянське життя. Вони розгорталась неначе епічна повість, в якій співставлялись давнє минуле, війна, революційна боротьба та зміни на краще, що відбувались на селі. Позбавлені натуралізму трагічні сцени викликали глибоке співчуття, а сучасність з її новими прикметами поставала у поетичних образах селян – правдивих і природних у своїх повсякденних турботах. В межах режисури Бойчука, що зберігала єдиний принцип композиційно-ритмічної побудови і колориту, а також, певною мірою – площину стіни при передачі простору, статику та умовність форми, розкривалися яскраві авторські особливості кожного з художників: драматично-напружений Шехтман, ліричко-епічний Гвоздик, розсудливі й врівноважені Мизін та Рокицький [89]. Одеський художник Павлюк залишив згадку про товариську творчу атмосферу, що панувала на Хаджибеї. Там кожен робив свою композицію і переносив її на картон самостійно. Готові картони прибивались на стіну, аналізувались і затверджувались разом усім колективом. Без коректив Бойчука жоден ескіз не вважався закінченим. Бувало й сперечалися з приводу композиції, кольору, типажу. Вимоги Михайла Львовича були суворі, бо він надавав особливого значення цьому ансамблю, не раз повторюючи: "Це мій звіт перед нащадками".[90] Фрескові розписи в техніці "буоно" виконували групами по двоє-четверо чоловік, потім інколи "проходили" темперою. Працювали дружно. Бойчук задавав тон. Його композиції "Робітнича родина" і "Селянська родина"(остання виконана в співавторстві з А. Іванової, яка найкраще з усіх учнів могла віртуозним рисунком відтворити задум учителя), розташовані обабіч вхідних дверей до залу, завершували фресковий цикл. Врівноважені й гармонійні, на відміні від урочистого пафосу фрески вестибюлю, насиченої політичним змістом, вони, по суті, теж символи, зворушували своїми світлими людяними образами, щирими й ліричними. В сповнених гідності персонажах, глядач радо впізнавав своїх земляків і свою епоху. А поряд підносилися портрети в усіх поколіннях шанованих одвічних оборонців українського народу – поетів Тараса Шевченка та Івана Франка. Дивні написані по тиньку картини, тепло-золотисті в потоках яскравого світла, що лилось з двох боків, обрамлені чудовими орнаментами і, немов насправді під синім небом в золотих зірках, (якими видавалися розписи плафону) справляли на глядачів сильне враження, близьке до того, що виникає в храмі. "Ну просто як у церкві" , – казали селяни. [91]

Архітектурно-художній комплекс санаторію включав також скульптурне оздоблення фасаду головного корпусу, що виконувала група скульпторів з АРМУ: К.Бульдін, Г.Василевич, Ж.Діндо, А.Писаренко під керівництвом Бернарда Кратко. Його глибоке розуміння мистецтва Бойчука визначало стилістику всіх дванадцяти керамічних барельєфів, розміщених у підвіконних нішах, вздовж підмурку. Фіалково-сині, синьо-зелені, біло-рожеві і золотисто-оранжеві кольори їх поливи переважно холодної тональності в теплому південному освітленні створювали привабливий ефект контрастної гри. Скульптура фасаду, в якій йшлося про минуле і сучасне

українське село, своїм змістом і пластикою готувало до сприйняття живопису інтер'єру.

Значення розписів Селянського санаторію, як видатного явища українського мистецтва, виходить за межі лише регіональних досягнень. Подібний новітній цілісний художній ансамбль в той час можна було побачити тільки поза межами Європи, у Мексиці, монументальний живопис якої викликав справжній переворот у світовому мистецтві XX століття. Сучасники зауважували близькість мистецтва Бойчука і Дієго Рівери. Однаковими були генезис обох шкіл, що склалися в умовах революційних потрясінь в своїх країнах, і розуміння їхніми лідерами функції мистецтва як зверненої до масового глядача політичної художньої діяльності. А головне, українського монументаліста й уславленого мексиканця споріднювала ідентичність їх теоретичних постулатів. Як і Бойчук, Рівера теж черпав з давніх джерел народної культури, особливо шанував раннє італійське Відродження і понад усе – Джотто. Покликані до життя революцією 1910–1917 років мексиканські муралі, як і українське агітаційно-масове мистецтво, доносили її ідеї народу в наочних публіцистичних формах. Рівера в розписах Національного секретаріату освіти в Мехіко (1923–1929) та Національної сільськогосподарської школи в Чапінго (1926–1927) і Бойчук у фресках Селянського санаторію звертался, кожен в своїй індивідуальній манері, до історичної оповіді, що іноді підносилася до вселюдських узагальнень. До того ж, зовнішню схожість праць обох художників підкреслювала певна близькість їх формальної мови. Проте, образний лад фресок на Хаджибеї був досить відмінним від більшості композицій Рівери з їх жорстокістю і дидактичністю.

Шляхи Бойчука та Рівери перетиналися неодноразово. В один і той же час вони перебували в Парижі; ходили по Монпарнасу, спілкувалися з Аполлінером, але знайомими не були. Щодо питання про зв'язки та впливи між мистецтвом цих двох майстрів монументального живопису XX століття, яке час від часу виникає, правдиву відповідь дав їх сучасник Василь Седляр: "До нас, починаючи з 1924 року почали доходити чутки про нове мистецтво Мексики, про основоположника його Дієго де Рівера. До журналів потрапляли окремі відбитки його праць [...] Це нове мистецтво Мексики цікавило своїми новими стилістичними особливостями, своєю революційною тематикою[...] Надзвичайно характерною є подібність робіт Дієго де Рівера до праць наших українських художників [школа проф. Бойчука], яка доходить в деяких моментах до повної ідентичності. Найцікавіше те, що ці рухи у мистецтві виявились у художників, які не знали одні про одних, розділені війною й океаном, але об'єднані близькими соціально-економічними умовами, що зробили ці спільні їхні проблеми однаково актуальними".[92]

Тільки в березні 1928 року відбулась нарешті зустріч обох митців, заради якої Бойчук з Седляром їздили до Москви, де й були представлені Рівері Яковом Тугендхольдом. Седляр так описав Ріверу: "Симпатичний дядя – здоровий, повний. Він теж зрадів. Дивись деякі фотокартки [творів], дуже йому подобається... Він каже, що деякі його учні-товариші у Мексиці (він має теж школу) – роблять зовсім так, як і ми!".[93] Свідченням взаємного інтересу Бойчука і Рівери до мистецтва один одного було обговорення ними планів подальшої спільної роботи над розписами новозбудованих архітектурних об'єктів громадського призначення в Україні. І хоча спільна творча праця обох видатних майстрів не відбулася (після того, як Рівера розкритикував у пресі АХРР, він потрапив у неласку і був вимушений залишити СРСР влітку 1928 року), спілкування з Бойчуком дало Рівері підставу вважати його одним із своїх вчителів.[94]

Розписи Селянського санаторію стали для Бойчука кульмінацією успішного, сповненого напруженої праці періоду цілеспрямованого творення мистецтва національного стилю.

92. *Василь Седляр. Дієго де Рівера. – Критика. 1928, №7, с. 116.*
93. *Леонід Череватенко. З непам'яті десятиліть. – Вітчизна. 1987, №10, с. 189 – 205.*
94. *И.Дыченко. Возвращение Михаила Бойчука. – Советская культура . 1987, 31 октября.*

М.Шехтман, М.Рокицький, О.Мизін. Всього було створено 600 квадратних метрів фрески й 240 квадратних метрів декоративно-альфрейних робіт. Тематичний цикл складався з одинадцяти сюжетних композицій, чотирьох портретів і декоративного оздоблення стелі та стін, в якому сполучалися елементи рослинного та геометричного орнаментів.[87]

У вестибюлі відвідувача зустрічала розміщена над сходами велика багатофігурна динамічна композиція "Свято врожаю. Змичка робітників та селян".[85] Її офіційна парадність, досить доречна як мажорна прелюдія до всього циклу, далі поступалася притишеному ладу розписів двосвітнього клубного залу. В ньому ліворуч і праворуч, у простінках між вікнами було написано вісім фресок, що відображали переважно селянське життя. Вони розгорталися неначе епічна повість, в якій співставлялись давнє минуле, війна, революційна боротьба та зміни на краще, що відбувались на селі. Позбавлені натуралізму трагічні сцени викликали глибоке співчуття, а сучасність з її новими прикметами поставала у поетичних образах селян – правдивих і природних у своїх повсякденних турботах. В межах режисури Бойчука, що зберігала єдиний принцип композиційно-ритмічної побудови і колориту, а також, певною мірою – площину стіни при передачі простору, статику та умовність форми, розкривалися яскраві авторські особливості кожного з художників: драматично-напружений Шехтман, ліричко-епічний Гвоздик, розсудливі й врівноважені Мизін та Рокицький [89]. Одеський художник Павлюк залишив згадку про товариську творчу атмосферу, що панувала на Хаджибеї. Там кожен робив свою композицію і переносив її на картон самостійно. Готові картони прибивались на стіну, аналізувались і затверджувались разом усім колективом. Без коректив Бойчука жоден ескіз не вважався закінченим. Бувало й сперечалися з приводу композиції, кольору, типажу. Вимоги Михайла Львовича були суворі, бо він надавав особливого значення цьому ансамблю, не раз повторюючи: "Це мій звіт перед нащадками".[90] Фрескові розписи в техніці "буоно" виконували групами по двоє-четверо чоловік, потім інколи "проходили" темперою. Працювали дружно. Бойчук задавав тон. Його композиції "Робітнича родина" і "Селянська родина"(остання виконана в співавторстві з А. Івановою, яка найкраще з усіх учнів могла віртуозним рисунком відтворити задум учителя), розташовані обабіч вхідних дверей до залу, завершували фресковий цикл. Врівноважені й гармонійні, на відміні від урочистого пафосу фрески вестибюлю, насиченої політичним змістом, вони, по суті, теж символи, зворушували своїми світлими людяними образами, щирими й ліричними. В сповнених гідності персонажах, глядач радо впізнавав своїх земляків і свою епоху. А поряд підносилися портрети в усіх поколіннях шанованих одвічних оборонців українського народу – поетів Тараса Шевченка та Івана Франка. Дивні написані по тиньку картини, тепло-золотисті в потоках яскравого світла, що лилось з двох боків, обрамлені чудовими орнаментами і, немов насправді під синім небом в золотих зірках, (якими видавалися розписи плафону) справляли на глядачів сильне враження, близьке до того, що виникає в храмі. "Ну просто як у церкві" , – казали селяни. [91]

Архітектурно-художній комплекс санаторію включав також скульптурне оздоблення фасаду головного корпусу, що виконувала група скульпторів з АРМУ: К.Бульдін, Г.Василевич, Ж.Діндо, А.Писаренко під керівництвом Бернарда Кратко. Його глибоке розуміння мистецтва Бойчука визначало стилістику всіх дванадцяти керамічних барельєфів, розміщених у підвіконних нішах, вздовж підмурку. Фіалково-сині, синьо-зелені, біло-рожеві і золотисто-оранжеві кольори їх поливи переважно холодної тональності в теплому південному освітленні створювали привабливий ефект контрастної гри. Скульптура фасаду, в якій йшлося про минуле і сучасне

87. *Портрети К.Маркса й Ф.Енгельса були виконані Володимиром Абрамовичем Киселенко (1900–?); портрети Т. Шевченка та І. Франка – Марією Юнак. Декоративні орнаменти були створені Миколою Павлюком (1901–1984), Григорієм Довженко і Онуфрієм Бізюковим.*
88. *Фреску розміром 5 х 3 метри виконали О.Мизін, М.Шехтман, К.Гвоздик і М.Рокицький*
89. *Шехтман виконав фрески: "Пани на селі в минулому і їхнє життя" та "Жахи імперіалістичної війни і життя трудящих" (1,7 х 1,3 м.). Гвоздику належать фрески: "Поділ панської землі" та "Революція на селі" (1,7 х 1,3 м.). Мизіну – фрески "Індустріалізація сільського господарства" та "Кооперація" (1,7 х 1,3 м.). Рокицькому – фреска "Селянський санаторій" (1,7 х 1,3 м.). Фреску "Наука" (1,7 х 1,3. м.) Рокицький виконав разом з Мизіним .*
90. *Ігор Диченко. Школа Михайла Бойчука. – Літературна Україна. 29 жовтня 1987 р .*
91. *Там само .*

українське село, своїм змістом і пластикою готувало до сприйняття живопису інтер'єру.

Значення розписів Селянського санаторію, як видатного явища українського мистецтва, виходить за межі лише регіональних досягнень. Подібний новітній цілісний художній ансамбль в той час можна було побачити тільки поза межами Європи, у Мексиці, монументальний живопис якої викликав справжній переворот у світовому мистецтві XX століття. Сучасники зауважували близькість мистецтва Бойчука і Дієго Рівери. Однаковими були генезис обох шкіл, що склалися в умовах революційних потрясінь в своїх країнах, і розуміння їхніми лідерами функції мистецтва як зверненої до масового глядача політичної художньої діяльності. А головне, українського монументаліста й уславленого мексиканця споріднювала ідентичність їх теоретичних постулатів. Як і Бойчук, Рівера теж черпав з давніх джерел народної культури, особливо шанував раннє італійське Відродження і понад усе – Джотто. Покликані до життя революцією 1910–1917 років мексиканські муралі, як і українське агітаційно-масове мистецтво, доносили її ідеї народу в наочних публіцистичних формах. Рівера в розписах Національного секретаріату освіти в Мехіко (1923–1929) та Національної сільськогосподарської школи в Чапінго (1926–1927) і Бойчук у фресках Селянського санаторію звертались, кожен в своїй індивідуальній манері, до історичної оповіді, що іноді підносилася до вселюдських узагальнень. До того ж, зовнішню схожість праць обох художників підкреслювала певна близькість їх формальної мови. Проте, образний лад фресок на Хаджибеї був досить відмінним від більшості композицій Рівери з їх жорстокістю і дидактичністю.

Шляхи Бойчука та Рівери перетиналися неодноразово. В один і той же час вони перебували в Парижі; ходили по Монпарнасу, спілкувалися з Аполлінером, але знайомими не були. Щодо питання про зв'язки та впливи між мистецтвом цих двох майстрів монументального живопису XX століття, яке час від часу виникає, правдиву відповідь дав їх сучасник Василь Седляр: "До нас, починаючи з 1924 року почали доходити чутки про нове мистецтво Мексики, про основоположника його Дієго де Рівера. До журналів потрапляли окремі відбитки його праць [...] Це нове мистецтво Мексики цікавило своїми новими стилістичними особливостями, своєю революційною тематикою[...] Надзвичайно характерною є подібність робіт Дієго де Рівера до праць наших українських художників [школа проф. Бойчука], яка доходить в деяких моментах до повної ідентичності. Найцікавіше те, що ці рухи у мистецтві виявились у художників, які не знали одні про одних, розділені війною й океаном, але об'єднані близькими соціально-економічними умовами, що зробили ці спільні їхні проблеми однаково актуальними".[92]

Тільки в березні 1928 року відбулась нарешті зустріч обох митців, заради якої Бойчук з Седляром їздили до Москви, де й були представлені Рівері Яковом Тугендхольдом. Седляр так описав Ріверу: "Симпатичний дядя – здоровий, повний. Він теж зрадів. Дивись деякі фотокартки [творів], дуже йому подобається... Він каже, що деякі його учні-товариші у Мексиці (він має теж школу) – роблять зовсім так, як і ми!".[93] Свідченням взаємного інтересу Бойчука і Рівери до мистецтва один одного було обговорення ними планів подальшої спільної роботи над розписами новозбудованих архітектурних об'єктів громадського призначення в Україні. І хоча спільна творча праця обох видатних майстрів не відбулася (після того, як Рівера розкритикував у пресі АХРР, він потрапив у неласку і був вимушений залишити СРСР влітку 1928 року), спілкування з Бойчуком дало Рівері підставу вважати його одним із своїх вчителів.[94]

Розписи Селянського санаторію стали для Бойчука кульмінацією успішного, сповненого напруженої праці періоду цілеспрямованого творення мистецтва національного стилю.

92. *Василь Седляр. Дієго де Рівера. – Критика. 1928, №7, с. 116.*
93. *Леонід Череватенко. З непам"яті десятиліть. – Вітчизна. 1987, №10, с. 189 – 205.*
94. *И.Дыченко. Возвращение Михаила Бойчука. – Советская культура . 1987, 31 октября.*

95. *Олександр Сидоренко. "Підлі-шого часу не було..."– Вечірній Київ. 15 травня 1991 року.*
96. *Александр Солженицын. Архипелаг ГУЛАГ. Цитується за вид.: – Новый мир. М., 1989, №8, с.36.*
97. *Я. Тугендхольд. Формальный элемент нашей живописи. – Советское искусство. 1928, №6, с. 30.*
98. *С.Білокінь. Мріями сповнене життя. (Василь Седляр). Листи 1929 року. Лист до О. Павленко від 24. 04.1929. – Культура і життя. 1989, 9 квітня, №15.*
99. *Гео Шкурупій. Диктатура богомазів. – Нова генерація. 1929, №10, с. 26.*

Наступного 1929 року знявся шквал репресій, якими Кремль відреагував на незалежницькі настрої української інтелігенції. "Почалася українізація Наримського краю"[95] – з гіркою іронією занотував у щоденнику віце-президент Всеукраїнської Академії наук Сергій Єфремов у травні. Цей запис конкретно стосувався арештів, здійснюваних за сфабрикованою в кабінетах ДПУ "справою" вигаданої Спілки визволення України і подальшого показового суду над сорока вісьма видатними вченими. Цей процес сповістив про початок зрежисованої розправи над українською національною елітою. Того ж року почалася примусова колективізація, і партія перейшла від "політики обмеження куркуля" до політики "ліквідації його як класу". За цією моторошною радянською лексикою приховувалася незнана до того часу в історії за масштабом війна проти власного народу – тієї його більшості, яку становили селяни. Тоді до ГУЛАГу "ринув багатомільйонний потік "розкуркулених", що виглядав справжнім переселенням народів, етнічною катастрофою".[96] Вона була запланована щойно перед тим, як Бойчук приступив до роботи на Хаджибеї, в рішеннях XV з'їзду ВКП(б) (2–19.12.1927 р.), що, як відомо, взяв курс на колективізацію і тим самим підписав смертний вирок свободі селянства. Так художник, з головним героєм своєї творчості – селянином одразу потрапляв до "ворожого" буржуазно – куркульського стану і неодмінно ставав мішенню для тяжких політичних звинувачень. Передчуттям такого трагічного розвитку подій стала одна із статей Я.Тугендхльда, в якій звучала пересторога Бойчукові: "Основна стихія бойчукізму з його візантійськими симпатіями[...] – стихія селянства, приміти-візм культури селянської. Саме цього духу бажано було б все ж таки уникнути в монументальному живописі, що у нас відроджується, адже установка наша, певна річ, не на цю "селянську" стихію, а на культуру індустріальну." [97]

Persona non grata

Вогонь критики проти Бойчука координувався із загальним наступом на українську інтелігенцію і село. "... Прилучилося нещастя з Михайлом Львовичем. Його почали "планово" травити в Києві" – з болем писав В.Сідляр до О. Павленко у той час.[98] Масованій антибойчуківській кампанії передував розкол між його учнями. Доки всі разом працювали на Хаджибеї, Бойчук, завдяки своїй тактовності й досвіду ще стримував назріваючий конфлікт. Та вже 1929 року вибухнуло повстання усередині школи, молода генерація якої, не переймаючись проблемами художнього стилю, відстоювала лише соціально – класову сутність та ідеологічні пріоритети в мистецтві.

Цькування Бойчука почалось навесні того ж року на шпальтах газети "Вечірній Київ" і незабаром вилилося в публічні дискусії. Дошкульнішими виявились виступи в журналі "Критика" – колеги Бойчука, головного теоретика АРМУ І.Врони та "Нова генерація" – авангардних – художника Анатоля Петрицького, письменника й критика Гео Шкурупія. Вони не тільки вульгаризували школу Бойчука, звівши її до "малювання візантійських богів", а й негативно, ad hominem, характеризували особу самого художника. Гео Шкурупій, звинувачуючи бойчукістів у шкідливості й реакційності, навіть закликав оголосити їм війну.[99] Полемічний запал цих талановитих авторів, щоправда аж занадто войовничий, використовувався, аби вороже налаштувати проти них громадську думку. В штучно створюваній владою гнітючій атмосфері "всезростаючого загострення класової боротьби" полеміка набувала політичного змісту і спрямовувалась на розгром цілого напряму українського образотворчого мистецтва. Від тієї пори самий термін, так званий бойчукізм, став вживатися в зневажливому, негативному розумінні. Школа шукала союзників, які змогли б дати відсіч ганьбителям, наївно чекаючи підтримки від Москви. Згодом О.Павленко згадувала, що коли в 1929 році її запросили викладати у Вищому художньо-технічному інституті, атмосфера в Україні була "як перед ви-

верженням вулкану". Головним аргументом на користь від'їзду з Межигір'я була її надія сприяти зі столиці порятунку друзів: "Я подумала-подумала, порадилась з нашими – з Іваном [Падалкою], з Василем [Седляром], з Михайлом Львовичем[...] От Бойчук і каже: "Поїдь на якийсь рік. Може звідти допоможеш нам."[100] Такими ж думками переймався й Седляр. У листі до Павленко він повторює цю ж думку: "Може, навіть коли б Михайло виїхав на якийсь час до Москви, це було б теж не погано. Не скажу, як буде далі, але зараз атмосфера травлі не припиняється." [101]

Змінюючи зловісний "рік великого перелому" надійшов рік завершення ліквідації куркульства. Художня критика чимдальш ставала все агресивнішою. Перебираючи на себе каральну функцію, вона пред'являла Бойчукові все тяжкіші звинувачення. Статті М.Семенка та І.Товарця в журналі "Нова генерація", а також І.Врони в "Критиці" таврували буржуазно-куркульську природу бойчукізму, визначаючи його "як суцільну контрреволюцію".[102] В тодішній ситуації подібні "критичні" випади ставили під загрозу навіть життя. Врешті, один по одному в таборах стали зникати учні Бойчука: серед перших були Охрім Кравченко, Онуфрій Бізюков, пізніше Іван Липківський і Кирило Гвоздик.

Величезна країна захлиналася класовою ненавистю. По всіх усюдах йшов пошук "живого, втіленого, справжнього" ворога. В культурі провокувалися незлічені конфлікти між творчими асоціаціями та окремими художниками. Саме пошук класових ворогів у мистецтві, за свідченням сучасників, призвів до загострення відносин між двома найвидатнішими українськими митцями XX століття – Михайлом Бойчуком та Федором Кричевським та розвів по обидва боки "барикади" їх студентів у Київському художньому інституті.[103] Як правило такі "пошуки" завершувались чистками – звичайним для того часу явищем. Тяжкий удар був нанесений інституту чисткою 1930 року, внаслідок якої провідні фахівці – Лев Крамаренко, Михайло Бойчук, Федір Кричевський, Василь Касіян та Казимир Малевич – змушені були його покинути як "буржуазні специ".

Київська безвихідь переконала таки Бойчука на час виїхати до Ленінграда, де він обійняв посаду завідуючого кафедрою композиції на факультеті монументального живопису Інституту пролетарського образотворчого мистецтва (колишня імператорська Академія художеств). Там його зустріли як фахівця високої культури з багатим практичним досвідом монументаліста. За два учбових роки Бойчук здобув собі багато прихильників, особливо серед інститутської молоді, яка навіть висунула його на здобуття почесного звання Заслуженого художника Російської Федерації. Однак, не дивлячись на те, що переслідування в Києві не вщухали, Бойчук був змушений повернутися туди після скорочення фінансування монументального мистецтва та реорганізації інституту, яке відбулося внаслідок постанови ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 року, відомої під назвою "Про перебудову літературно-художніх організацій". Партійна постанова змінила ходу культурного розвитку країни, покінчивши із співіснуванням різних творчих угрупувань. Натомість створювалась Спілка радянських художників, що мала остаточно уніфікувати художнє життя СРСР, підпорядковане єдиному центру, що здійснював жорсткий ідеологічний диктат. Постановою закріплювався також так званий метод соціалістичного реалізму, метод, котрий пізніше був офіційно сформульований на І-му з'їзді письменників СРСР 1934 року як "правдиве зображення дійсності в її революційному розвитку." В розумінні художньої форми цього "мистецтва" заданих тем і готових відповідей директивні установи виходили лише з інтерпретованих та адаптованих АХРРом традицій мистецтва передвижників.

Цим партійним документом перекреслювалось мистецтво школи Бойчука. Пригнічений всім, що відбувалося навкруг, він ще сподівався на заступництво Миколи Скрипника – наркому освіти, якому підпорядкову-

100. *Л. Череватенко. "Промовте..." с. 380.*
101. *Василь Седляр. Листи 1929 року. Лист до О. Павленко від 17.08.*
102. *Цитується за вид.: Євген Холостенко. Монументальне малярство Радянської України. К., 1932, с. 12.*
103. *П. Н. Мусієнко. Доля художника. ЦДМАЛМ. Фонд 990, опис 1, од. зб. 162, арк. 15.*

104. *П. Н. Мусієнко. Доля художника. ЦДМАЛМ. Фонд 990, опис 1, од. зб. 162, арк. 21.*
105. *Леонід Череватенко. З непам'яті десятиліть. (Василь Седляр. Листи до О.Т.Павленко). – Вітчизна.1987, №10, с.200.103.*
106. *Лист О. Павленко до Н. Федорової від 3.10.1989.*
107. *Леонід Череватенко. З непам'яті... с. 203–204.*
108. *Роберт Конквест. Жнива скорботи. К., 1993, с.208.*
109. *Микола Хвильовий. Іван Іванович. Сині етюди. К., 1989, с. 356.*
110. *Проект Палацу Рад , виконаний архітекторами Б.М. Іофаном (1891 – 1976), В.О.Щуко (1878 – 1939) та В. Г. Гельфрейхом (1885 – 1967). Палац не був збудований.*

валось й мистецтво. Скрипник прийняв Бойчука 20 червня 1932 року, обіцяючи сприяти його поверненню до Київського художнього інституту. Висока підтримка простяглася аж до доручення йому престижної і відповідальної роботи – розписів у новозбудованому Червонозаводському театрі в Харкові.[104]

І знову у художника зажевріла надія, що колективна праця з улюбленими учнями, кожен з яких вже відбувся як своєрідний яскравий і талановитий майстер, дасть змогу довести спроможність школи вирішувати великі творчі завдання, а також продемонструє її політичну лояльність. Бойчук прагнув цієї роботи: вона давала ще якусь надію на порятунок школи. Седляр, як завжди, поділяв думки учителя, доля якого особливо тривожила його, і розумів, що виконання такого важливого урядового замовлення зможе вивести бойчукістів із смертельно небезпечної, вже досить прицільно пристріляної зони політичної підозрілості, в якій вони опинились. Саме про це йшлося у його листі до Оксани Павленко: "Я дуже зацікавлений у тім, щоб робити цю роботу. Зробити її мені, засобна, особливо хочеться всією компанією нашою, з Михайлом.[105] О.Павленко з радістю прийняла запрошення до спільної роботи, бо для неї, як вона згадувала, це було "все рівно, що запросили б до Раю. Це було чудо[...] Про фресковий живопис я лише мріяла." [106] Молода ж генерація учнів цього разу остаточно відмежувалася від Бойчука, мотивуючи відмову тим, що "не зможе виявити своєї провідної ролі як пролетарської групи." [107] Коло авторів і виконавців звужувалось.

Від самого початку 1933 року в Україну був призначений новий керівник – Павло Постишев, який на посту другого секретаря ЦК КП(б)У мав фактично необмежену владу, являючись прямим виконавцем політики Сталіна. Під його орудою над Україною здійснювалася нечувана наруга: її селянство планомірно умертвлялося зловмисно зорганізованим голодомором, який став "крайнім методом боротьби з українським селянством." [108] У містах в першу чергу освітні, наукові й культурні заклади спустошувались чистками. Оголошувалися ворожими агентами й відправлялися до таборів письменники, науковці, національна інтелігенція. Передбачаючи свій арешт, 7 липня закінчив життя самогубством Микола Скрипник.

Чим злочинніше діяла держава супроти народу, тим більше зусиль докладала вона, аби виправдати свої злочини проти нього і ввести в оману світову громадськість, якомога пом'якшити й підсолодити враження від колективізації, голоду, обезлюднених сіл, винищуваної культури, таборів. Вона мобілізувала всі мистецтва творити "національний за формою, соціалістичний за змістом" міф про переможну ходу нового суспільства і його здобутки. До цього хору прилучило голос і монументальне мистецтво, яке здобуло новий імпульс для свого розвитку, одержавши широкий обсяг робіт у щойно повсюдно зводжуваних палацах культури й праці, будинках піонерів, робітничих клубах. Та на відміну від пори свого відродження на зорі революції, коли воно, сповнене мужності й романтики, сповіщало про світлі людські ідеали, монументальному мистецтву 1930-х років відводилася роль пишного декору жахливої дійсності. Його нову сутність, що зводилася лише до "ласкання радісним спокоєм мажорно – монументального реалізму" [109] з гіркою іронією передрікав М. Хвильовий. Тон задавала Москва, де вже був запроектований гігантський Палац Рад.[110] Українська влада заходилася будивати й свого велетня – Червонозаводський театр у промисловому пролетарському районі тодішньої столиці – Харкова. До синтезу з архітектурою залучалися живопис та скульптура. Два великі рельєфи з інкерманського каменю розміром 6 метрів на 3 метри, що увійшли до композиції фасаду театру були виконані Б.Кратко та Ж. Діндо. Сама ж архітектура споруди, що в первісному варіанті проекта виглядала конструктивістською, поступово зазнавала змін, і, за словами її автора, архітектора

В.І.Пушкарьова, насичувалася "пафосом урочистості й радості, які віддзеркалюють оптимізм переможного класу".[111]

Червонозаводський театр

В такій атмосфері навесні 1933 року урядом було затверджено тематику розписів Червонозаводського театру. Продиктовані ідеологічною кон'юнктурою, вони мали відтворити досягнення в будівництві нового суспільства. Дві грандіозні фрески головного фойє, кожна 5,5 на 6 метрів – "Свято врожаю в колгоспі" М.Бойчука [112] та "Дніпрельстан – індустріалізація" В.Седляра втілювали найголовніші на той час здобутки внутрішньої політики держави – єдність робітників і селян. Фрески бічних фойє також несли певне ідейне навантаження. В композиціях "Відпочинок" І.Падалки та "Фізкультура і спорт" О.Павленко [113] йшлося про спосіб життя так званої нової радянської людини, творення якої було одним з першочергових завдань влади. Що ж до розбіжностей, які існували між тодішньою реальністю і правдою художнього твору, то з їх розростанням все більш жорстким ставав партійний диктат над мистецтвом. Так, всі, навіть попередні авторські ескізи майбутніх розписів розглядалися численними комісіями, які згодом, на різних етапах роботи вносили свої вказівки та поради. Проект проходив апробацію ще й в робітничих колективах. Таким чином диктат робітничого класу розповсюджувалася до повноважень схвалити, або не схвалити розписи. Всі вони неодмінно затверджувались за участю представників Харківського тракторного та Харківського паровозобудівного заводів, заводу "Серп і Молот", Турбінбуду та інших. Та на ділі партійні керівники залишали за собою право виносити вирок мистецькому твору. Здебільшого далекі від художньої культури, вони потребували від мистецтва лише його ідеологічної змістовності і, не переймаючись специфікою монументального живопису, орієнтувались на доступні їм станкові форми, як на універсальну мову образотворчого мистецтва, до того ж затверджену директивно. Постишев, наприклад, запропонував Бойчуку збільшити до розміру фрески популярну на той час картину Олександра Герасимова "І.В.Сталін та К.Є.Ворошилов у Кремлі." Звісно, під найпильнішим контролем знаходилась композиція самого Бойчука, що мала зображувати не більш не менш як щасливе життя на селі. У розпалі роботи над нею, вкотре захищаючись від наклепів і підозрінь, він зобов'язувався працювати по-новому: "...стиль соціалістичного реалізму дасть нам, художникам, ту мову, що нею, як дійсно спільною ми говоритимемо з мільйонами робітників і селян – нашою інтернаціональною мовою, бо вона зрозуміла без перекладів..." [114] В ході роботи над фрескою, скутий страхом майстер примушував себе засвоювати ту мову, враховуючи численні вимоги замовника, цілком правильно розуміючи їх як ультиматум. Він переробляв ескізи доти, доки твір не зазвучав пеаном на честь епохи, не ставав зразком новостворюваного великодержавного стилю. У виконаному вправною рукою творі нарочита патетика, звеличуючи "переможців", витіснила живі людські почуття і живих людей. Образи українських селян в ньому були підмінені стафажем – тими "гвинтиками" у великому механізмі, кожен з яких на своєму місці виконував певну функцію: ніс сніп, кошик чи соняшник, бив у барабан, тримав червоний прапор, або портрет вождя і таке інше. На їх обличчях застигла посмішка – маска. Вона, як оплески чи бравурні марші та бадьорі пісні стала характерним атрибутом мистецтва сталінської епохи.

Бойчук, який ніколи не терпів фальші, зрікаючись себе, ставав невпізнаваним. Із здобутих передових мистецьких рубежів він повертав мало не на сім десятиліть назад. Художник поступався своєю неповторно співучою лінією банальному світлотіньовому моделюванню форми, а умовно сплощеним простором, без якого немає монументальності, прозаїчно-реальному, тривимірному.

Можна лише гадати, як сахалася душа митця тієї фальші, що з'являлася з-під його пензля. Тільки наодині, звільняючись на

111. *В.І. Пушкарьов. За ідейно-насичену, художньо-дійову архітектуру. – Вісті. 26 вересня 1935. В.І.Пушкарьов – автор проекту Червонозавод-ського театру, побудованого в 1931 – 1935 роках.*
112. *Над першим варіантом ескізу разом з М.Бойчуком працював К.Гвоздик, та від самого початку роботи на стіні Бойчук все виконував сам, наприкінці за технічною допомогою М.Цівчинського. На завершальному етапі писати портрети Леніна, Сталіна, Постишева та Косіора допомагала М.Юнак. Розміри фресок Бойчука та Седляра 5,5 м. х 6 м.*
113. *Розмір обох фресок 2,3 м. х 4,5 м.*
114. *До передудови образотворчого фронту. Стенограма виступу М.Бойчука на першому пленумі Оргбюро Спілки Радянських художників і скульпторів УРСР 27.11. – 02.12. 1933, с. 14. Науковий архів НХМУ. Опис 1, од. зб. 104.*

якийсь час від тягаря примусовості, в своїй майстерні він продовжував творити, залишаючись вірним собі самому. Одного такого дня харківський художник Василь Єрмілов, відвідавши його, був вражений новим твором, що стояв на мольберті. То була робота справжнього Бойчука, духовна піднесеність і досконала ритміка елементів якої викликала в пам'яті "Трійцю" Андрія Рубльова. Коли ж Єрмілов наступного разу зайшов до Бойчука, твору більше не було – він був знищений автором.[115]

115. Епізод із розповідей В.Єрмилова про М.Бойчука, що згадувався мистецтвознавцем Б.Б.Лобановським у бесіді з авторами.

Для старшого з посеред решти авторів харківських фресок Бойчука було неможливим переступити власні моральні переконання, своє розуміння мистецтва і творчий досвід. Так ще за життя він ставав трагічною постаттю.

Молодші літами – Седляр, Падалка, Павленко, вихідці з народу, чия молодість збіглася з революцією, вони не тільки не зазнали від неї утисків, але й одержавши освіту за нової влади, без лицемірства були прихильними до неї . Зміни, що відбувалися в мистецтві, сприймалися ними позитивно. Після багатолітньї перерви об'єднавшись знову для спільної праці над харківськими фресками, кожен з них був вже художником з власною творчою манерою і досвідом, в якому велике місце належало роботі з натури, під впливом якої змінювалося їхнє розуміння художньої форми. Притому по суті своїй вони залишалися монументалістами.

На протилежній Бойчукові фресці стіні великого фойє розмістилася композиція В.Седляра "Дніпрельстан – індустріалізація". Теми обох фресок присвячені робітничому класу і колгоспному селянству – ці альфа і омега радянського мистецтва були немислимі нарізно, як серп і молот, що символізували державу. Розділити з Бойчуком відповідальність у вирішенні кардинальних складових ансамблю міг лише його найталановитіший і найулюбленіший учень В. Седляр. Саме йому Бойчук завжди віддавав перевагу за те, як яскраво він проявив себе в усіх видах живопису та в імпровізаційному експресивному рисунку, за фантастичну працездатність і повну самозреченість в мистецтві. Як залюбки Седляр двічі міг переплисти Дніпро, так йому завжди вистачало сили на педагогічну роботу, на організаційну та громадську діяльність, видавничі справи. В численних публічних диспутах, виступах, статтях про мистецтво проявився його неабиякий темперамент публіциста.

На початку 1930-х років, завдяки участі в численних виставках, він мав уже великий авторитет живописця та художника книги, першого пореволюційного ілюстратора "Кобзаря" Тараса Шевченка, виданого в 1931 році. Його інтерпретація поетичних рядків безпомилково – точним, впевненим і емоційним пензлевим рисунком, що відповідав характеру їх виконавця, не мала аналогій. В найдраматичніших сюжетах, які завжди обминалися попередниками, він вражав сміливістю і навіть пророцтвом.

Роботі над фрескою передувала поїздка Седляра на будівництво Дніпрельстану, що дала йому безліч вражень. На їх основі був виконаний ескіз, який по всім критеріям – ритміці композиційних елементів, мірі умовності простору й узагальненню форми, динаміці рухів людей і їх образним характеристикам відповідав основам бойчукізму. Та й Седляр, не в змозі протистояти постійному пресингу, змушений був піти на компроміс, і врешті решт, немов виправдовуючись, визнати, що у вирішенні завдань фрескового живопису їм усім допомагала робота радянських художників-станковистів в галузі портрету й пейзажу.[116]

У завершеному вигляді фреска, що зображувала робітників, які з ентузіазмом тягнуть кабель високого напруження від могутнього джерела енергії, набула показної урочистості й удаваної багатозначності – неодмінних ознак соціалістичного реалізму. І все ж таки, зовнішня патетика не подолала таланту Седляра – монументаліста, який іскрився у справжній величі пейзажу Дніпрових далей з красунею – греблею, вкритій травою землі, і, особливо, у правдивих і природніх образах людей.

У фресках малого фойє ідейна напруга

дещо спадала, адже в них йшлося вже про повсякденність, хоча й докорінно переображену, звану радянським способом життя.

Відмінний серед учнів Бойчука щирістю і відкритістю Іван Падалка мав особливу вдачу тонко відчувати випромінювані народною картиною, різьбленням, килимарством імпульси і вплавляти їх в свої твори, що надавало їм особливої теплоти й проникливості. У фресці на суто жанрову тему "Відпочинок", яка за своєю природою тяжіла до станкових форм, він залишився монументалістом. В ній школа Бойчука, впізнавана у винахідливому, хай навіть віддаючому певну данину ілюзорності, але все ж таки сплощеному просторі, в силуетному зображенні груп і постатей персонажжів, і в досягненні великої монументальної форми, хоч і усучасненої, згідно новітньої естетики, підкресленою динамічністю та деякою подрібненістю в деталях.

За півтора десятиліття між своїм першим настінним розписом в Луцьких казармах і останньою фрескою "Відпочинок " Падалка встиг дуже багато. На виставках вдома і за кордоном його живопис і, перш за все, графіка представляли новітнє мистецтво України. Особливо вагомим внеском в її художню культуру 1920-х – 1930-х років була педагогічна діяльність майстра. Він укоренив у Харкові міцну графічну школу, збагачену традиціями бойчукізму. Високим мистецтвом гравера Падалка завдячував не тільки своєму професору, а такою ж мірою – засновниці сучасної школи ксилографії в Україні – Софії Налепінській – Бойчук. Її віртуозна техніка білоштрихової гравюри засяяла в його портретах письменників – класиків і тих, з якими він товаришував у Харкові. Там, у художньому інституті, митець самовіддано навчав своїх студентів не тільки гравюрі на дереві, а й лінограврюрі, літографії, цинкографії. З кінця 1920-х років слава української графіки однаково здобувалась представниками як київської так і харківської шкіл.

Тему фрески Падалки – лагідної, навіть ідилічної, де зображувались щасливі, відпочиваючі сред літньої природи люди, котрі ведуть бесіду, слухають музику, танцюють, або замиловано дивляться на своїх дітей підхоплювала і розвивала Оксана Павленко в своєму творі "Фізкультура і спорт", розташованому навпроти. Зовні відверто оптимістичний, він проте таїв в собі глибокий внутрішній драматизм зіткнення свободи з необхідністю, з обов'язком. Це підкреслювалось і самим характером руху, яким була пройнята вся композиція. Посередині її панувала напруга, зосередженість. В карбованій ході зображених там спортсменів, які ніби простували на глядача, недвозначно уособлюючи майбутніх воїнів, чулися ритми популярного тоді маршу "Якщо завтра війна, якщо завтра в похід..." І, неначе віддавши данину офіційній героїці, художниця ліворуч і праворуч від них писала випромінюючі радість життя і молодості постаті юних плавців та волейболістів, котрі пом'якшували мілітарність центру. Її творчий почерк, в якому з середини 1920-х років все виразніше виявлялися свіжість етюду та стрімливість натурної зарисовки, якнайкраще відповідав прагненню динамічно, в складних ракурсах зобразити вільним розкутим пензлем сильні, красиві, треновані тіла атлетів, а також досить деталізований пейзаж з річкою, небом і теплим вітерцем.

Закінчивши роботу в Харкові, Павленко знову поїхала до Москви. Після страти Бойчука, Падалки, Седляра, Налепінської-Бойчук над нею довгими десятиліттями тяжіло тавро бойчукізму. Проте, саме належність до цієї школи надавала їй рішучу перевагу над іншими монументалістами звісно в очах неупереджених фахівців, а не чиновників від мистецтва. Мабуть лише його Величність Випадок зберіг їй життя, коли в катівнях зникали друзі і колеги. Біль за втрачених вчителя й друзів залишалася з нею назавжди. Вона вже ніколи більше не могла ступити в Україну, хоч бачили її у снах, сумувала за неповторною блакиттю її неба.

Як одного з найзначніших майстрів фрескового живопису Павленко запросили на роботу у місто Фрунзе (нині – Бішкек), столицю Киргизії, де споруджувався Будинок

116. *В. Седляр. Фресковые росписи Харьковского красноза-водского театра. – Архитектура СССР. 1935, №1, с.40.*

уряду, в якому разом з угорським художником Белою Уїтцем вона виконувала в 1936 – 1938 роках ряд фрескових композицій, пізніше брала участь у розписах павільйонів Всесоюзної сільськогосподарської виставки у Москві (1938–1940, 1951–1954). Весь монументальний доробок художниці, який вона вважала справою свого життя, хоч і виконаний поза межами України, спіткала така ж сама доля, що й всі розписи школи Бойчука: вони загинули в незбагненних катаклізмах епохи. Самим монументалізмом не обмежувалась винятково широка за діапазоном творчість Павленко. Вона працювала також у станкових формах живопису і графіки, в плакаті, декоративному мистецтві. Її твори, будь то ретельно завершені, або просто начерки – експромти зберігають принадність школи Бойчука. Роль Павленко в мистецтві не обмежується лише цінністю її творчого доробка: їй було дароване довге життя і вона – берегиня правди про бойчукізм, стала сполучною ланкою між художньою культурою України 1920-х та 1990-х років.

Розписи Червонозаводського театру були останньою відчайдушною спробою Бойчука і його сподвижників створити високохудожній ансамбль. Незважаючи на те, що автори змушені були йти на поступки, від яких втрачалась і щирість і загальнолюдські цінності, їх твори були, безумовно, найкращими і неперевершеними з усіх фресок, створених до середини 1930-х років на терені СРСР.

В цих унікальних за майстерністю розписах, де за всіма вимогами соціалістичного реалізму поставала прекрасна мрія про нічим не захмарене буття, неминуче проступала суперечлива невідповідність між гучним державним пафосом і всезагальним нескінченним страхом, яким були скуті кожна окрема людина і суспільство вцілому.

Заключний акт

Поки писалися фрески у Харкові боротьба з "внутрішнім ворогом" набувала все більшого розмаху. Під особливо прискіпливим державним оком опиналася культура і в тому числі створювана на початку 1930-х років Спілка художників. Вона була поставлена на сторожі безпечного владі уніфікованого мистецтва, щоб невблаганно відсікати будь-які спроби новаторства і вільнодумства. Як певного роду "елітарний клуб", вона наділяла своїх, лише покладливих членів деякими привілеями, в яких не тільки відмовляла непокірливим, але й мала напоготові проти них цілий арсенал карних засобів, виключно жорстоких в боротьбі з націоналістами і формалістами. Той самий гріх викорінювався і в художній освіті, що з цією метою підлягала реформуванню.

Українська вища художня школа, суттю якої, згідно елементарної логіки, було творення новітнього національного мистецтва, припиняла свій поступальний рух. Вона перетворювалася на один з провінційних філіалів Московського та Ленінградського інститутів, в якому навчання зводилося до засвоєння реалістичної форми за програмами старої академії.

Боротьба з націоналізмом приймала найпотворніші форми. Вона простяглася аж до руйнування пам'яток архітектури від князівської доби до 16–19 століть, що були пов'язані з видатними подіями чи з уславленими діячами вітчизняної історії . Протягом 1934, 1935, 1936 років у Києві, одному з найстаровинніших міст Європи і, як писав про нього Михайло Булгаков, самого красивого міста на світі,[117] висаджувались в повітря унікальні пам'ятки. Над містом зависали зловісні стовпи куряви. Здебільшого ці місця, де колись височіли гордовиті старовинні споруди, так і не були забудовані; на їх місцях десятиліттями зяяли скорботні пустки, як мовчазне свідоцтво позбавлення цілого народу історичної пам'яті.

Бойчук все ще залишався на посаді професора. Так сталося, що в Київському художньому інституті він знову почав працювати разом з Падалкою, який був переведений з реформованого в технікум Харківського художнього інституту, та Седляром – він одночасно з роботою секретаря Оргбюро

117. *Михаил Булгаков. Я убил. Избранные произведения в двух томах. Том 1. К., 1989, с.300.*

Спілки художників викладав в інституті. Всі разом вони ще взяли участь в гучній, широко розрекламованій Республіканській виставці народного декоративного мистецтва 1936 року, задуманій в дусі поширюваної в той час лукавої підміни професіоналізму аматорством, як протиставлення фаховому мистецтву творчості народних майстрів, або вченим – народних академіків, чи артистам – самодіяльних виконавців. Навіть у цьому своєму останньому виступі Бойчук, Седляр і Падалка все ще намагалися відстоювати пріоритети професіоналізму, зберігаючи традиції давнього народного мистецтва в сучасному тематичному килимі,[118] його жанрову відмінність від станкової картини. Особи цих трьох митців були добре знані в художньому Києві. Їхній непересічний талант, яскрава індивідуальність у всьому, світлий розум, гідність, порядність, навіть людська краса й привабливість не могли надовго сумістити з режимом. Його диявольська робота, що кожного дня набирала обертів, була розрахована на розтлін поколінь, позбавлених Бога, родинних почуттів, влас-ності, минулого, культури, коли "людина перетворюється на гидку, полохливу, жорстоку, себелюбну мерзоту".[119] Режим займався нівелюванням особи і перетворенням народу в масу, де особистостям, якими були М.Бойчук і його учні, не було місця.

Тим часом пошук ворога не вщухав, система потребувала все нових і нових жертв. Переслідувану інтелігенцію "вели" колами пекла. Спершу приречений відчував навкруг себе порожнечу, як результат маніпуляції громадською думкою шляхом поширення пліток, що жертва була ворогом, шпигуном, диверсантом, бандитом... Ізоляція навколо них збільшувалась, з ними боялися спілкуватися. Потрапивши в таке положення, Бойчук відчував, що наближається розв'язка.

Першим 30 вересня 1936 року із найвідоміших бойчукістів заарештували Падалку, пізніше, 25 листопада – настала черга Бойчука, наступного дня – Седляра. Налепінська-Бойчук була ув'язнена 12 червня 1937 року. "Іван Падалка ... Бойчук... Седляр! Їх ціла бригада, тих, позначених божою іскрою, сучасників. І за це вони наклали головою." [120]

Очевидна безглуздість всіх пред'явлених їм звинувачень в належності до контрреволюційної терористичної організації відкидає потребу зупинятися на них. НКВС мав доволі методів, якими належним чином користувалися в його катівнях для одержання "зізнань". 13 липня 1937 року були страчені Бойчук, Седляр, Падалка та Іван Липківський. 11 грудня того ж року розстріляли дружину М.Бойчука Налепінську-Бойчук, а 5 травня 1938 року стратили його друга й побратима ще з пори паризької школи – Миколу Касперовича.

Так з історії художньої культури було викреслено одну з найяскравіших сторінок – новітню школу монументального живопису, яка забезпечила була Україні гідне місце серед мистецьких досягнень країн Європи й світу 20-х – 30-х років XX століття. Розправа з митцями – лише епізод із злочинств, скоєних за існування СРСР. Викорінення національних культур і винищення люд-ського потенціалу входили в програму більш широкої й усе ще не цілком зрозумілої, а, можливо, так і незбагненної у кінцевому рахунку політики тотальтарної держави. Втрати, яких зазнала Україна,були воістину необоротні.

Протягом довгих десятиліть учні, друзі, земляки, люди, імена яких залишилися невідомими, зберігали пам'ять про бойчукістів, їх графічні та поодинокі живописні твори, щоб не були безповоротно втраченими для прийдешніх поколінь скарби, в яких поставала епоха відродження України та її національної художньої культури.

118. На виставці експонувалися килими, виконані за ескізами: М.Бойчука – "Обжинки", В.Седляра – "Й.Сталін", І. Падалки – "В.І.Ленін" та "Збір яблук". – Образотворче мистецтво. Альманах 4. Мистецтво. Київ, 1936.

119. Ф.М.Достоевский. "Бесы". Собрание сочинений, т. 7, М. 1957, с.440.

120. Багряний І.П. Сад Гетсиманський. К.: Час, 1991. с. 251.

КАТАЛОГ ТВОРІВ М. Л. БОЙЧУКА ТА ХУДОЖНИКІВ ЙОГО ШКОЛИ

АНТОНОВИЧ

Антонович Катерина

1884 – 1975



1884, м. Харків – 22.02.1975, м. Вінніпег (Канада).

Художник і професор історії мистецтва. Закінчила середню школу в Харкові і протягом чотирьох років навчалась медицині у Санкт-Петербурзі. Після переїзду до Києва зі своїм чоловіком професором-мистецтво-знавцем Дмитром Антоновичем навчалася в Українській державній академії мистецтв у Василя Кричевського і Михайла Бойчука. З 1923 року жила у Празі, працювала в Українській Студії пластичних мистецтв і Музеї боротьби України за незалежність. З 1945 року жила в Канаді. З 1954 року очолювала власну школу малюнка і живопису у Вінніпезі.

Брала участь у виставках у Празі, Берліні, Римі. Твори К.Антонович знаходяться в бібліотеці ім. С.Петлюри (Париж), в Українській вільній академії наук (УВАН) (Нью-Йорк і Вінніпег), в Осередку культури і освіти (Вінніпег), в приватних колекціях Австралії, США, Канади та країнах Європи.

Літ.: Антонович, Катерина. З моїх спомин ів. 5 том. Вінніпег: UVAN.

Книга творчості українських мистців поза Батьківщиною – Філадельфія, Па. 1981. с 34–35, 37, 39.

Азовський Микола Опанасович

1903 – 1947

ФОТО ВІДСУТНЄ

2.10.1903, Київ – 31.10.1947, Буенос-Айрес, Аргентина.

Закінчив Київський художній інститут (1928), де вчився у Ф.Г.Кричевського й М.Л.Бойчука. Жив у Харкові, Донбасі, Києві (з 1937), Львові (з 1939). Під час Другої Світової війни переїздить до Кракова, згодом до Відня, потім до Риму, де виконав ряд портретів. У 1947 році переїхав до Аргентини.

Працював у галузі станкового живопису, графіки, сценографії, виконував картони для тематичних килимів. З 1930 року брав участь в республіканських, всесоюзних та зарубіж-них художніх виставках.

Літ.: Книга творчості українських мистців поза Батьківщиною – Філадельфія, Па. 1981, с. 16,17, 19, 21.

Encyclopedia of Ukraine. Volume 1 /A–F/ Toronto Bufalo London, (1985), p.151.

Живопис: У забої. (О. Стаханов. 1930). Полотно, олія. 187 x 265. Жс- 0166.

АЗОВСЬКИЙ

А

Б

БІЗЮКОВ

Бізюков Онуфрій Терентійович

1897 – 1986



12.06. 1897, м. Велів, тепер Смоленської обл. – 15.03. 1986, Київ.

Вчився у художньо-промисловій школі ім. М.В.Гоголя в Миргороді у О.Г.Сластьона, Р.А. Пельше та скульптора К.К.Драгунаса (1912 – 1918), в Київському інституті пластичних мистецтв (з 1924 р. – Київський художній інститут) в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука (1923–1930). В 1924 р. брав участь в монументальних розписах інтер"єру художнього інституту, в 1927 – 1928 рр. в розписах Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибеєвському лимані в Одесі. З 1917 р. брав участь в республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. Був членом АРМУ з 1929 р. На початку 1930-х рр. зазнав репресій. З 1940-х років працював в галузі станкового живопису. З 1960 років продовжував у своєму мистецтві традиції бойчукізму.

Літ.: Б.Б.Лобановський. Онуфрій Бізюков. Нарис про життя і творчість. К., 1977.

Онуфрій Бізюков. Виставка вибраних творів живопису. Каталог. К., 1984.

Живопис: Пилярі. 1930–1930. Полотно, олія. 92 х 125. Жс-195. Надходження до 1941 р.

Червонофлотець. 1932. Полотно, темпера. 121х92. Жс-2624. Надходження до 1941 р.

На плоту. 1932–1933. Полотно, темпера. 140 х 156. Жс-1751. Надходження до 1941 р.

Червонофлотці у кочегарці. (На пароплаві). 1932–1933. Полотно,темпера. Жс-2045. Надходження до 1941 р.

Бізюков О.Т.
Пилярі.
1930–31. Полотно, олія.
92x125. НХМУ.
Жс-195.

Biziukov O.
Sawyers.
1930–31. Oil on canvas.
92x125 cm. NKhMU.
Zhs 195.



Бізюков О.Т.
На плоту.
1933. Полотно, темпера.
140x156. НХМУ.
Жс-1751.

Biziukov O.
On the Raft.
1933. Tempera on
canvas. 140x156 cm.
NKhMU. Zhs 1751.



Бланк
Бер Пінхусович (Борис Павлович)
1897 – 1957



20. 06. 1897, м. Лієпая (нині Латвія) –
20. 07. 1957, м. Харків.

В 1922–1929 роках вчився у Харківському художньому інституті у І.І.Падалки, С.М.Прохорова, М.А.Шаронова.
Жив у Харкові. Працював у галузі станкової та книжкової графіки, переважно в техніці гравюри на дереві та лінолеумі.
З 1927 року брав участь в республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. Член АРМУ з 1929 р.
Викладав у Ізостудії Палацу піонерів (1929–1941), Харківському художньому технікумі (1930–1932), художній школі (1945–1947), Харківському художньому інституті (1947–1950).

Літ.:

Овдієнко О. Книжкове мистецтво на Україні. 1917– 1974. – Львів. 1974, с. 13.

Павлов В.П. Українське радянське мистецтво 1920–1930-х років.– К., 1983, с. 146, 172.

Соколюк Людмила. Графіка бойчукістів. Видання часопису "Березіль". Видавництво М.П.Коць. Харків – Нью-Йорк. 2002.

Графіка:

Ілюстрація до оповідання Д.Р.Бергельсона. 1928. Папір, дереворит. 16,3х13,5. Грс-4998. Під гравюрою підпис, дата, напис графітним олівцем: Бор. Бланк 1928 Ілюстрація. Надходження до 1941 р.

Ілюстрація до оповідання Д.Р.Бергельсона. 1928. Папір,дереворит. 16,3х13,6. Грс-4999. Під гравюрою підпис, дата, напис графітним олівцем: Бор. Бланк 1928 Ілюстрація. Надходження до 1941 р.

Заставка до оповідання Д.Р.Бергельсона. 1928. Папір, дереворит.4х13,7. Грс-5000. Під гравюрою підпис, дата, напис графітним олівцем: Бор. Бланк 1928 Заставка. Надходження до 1941р.

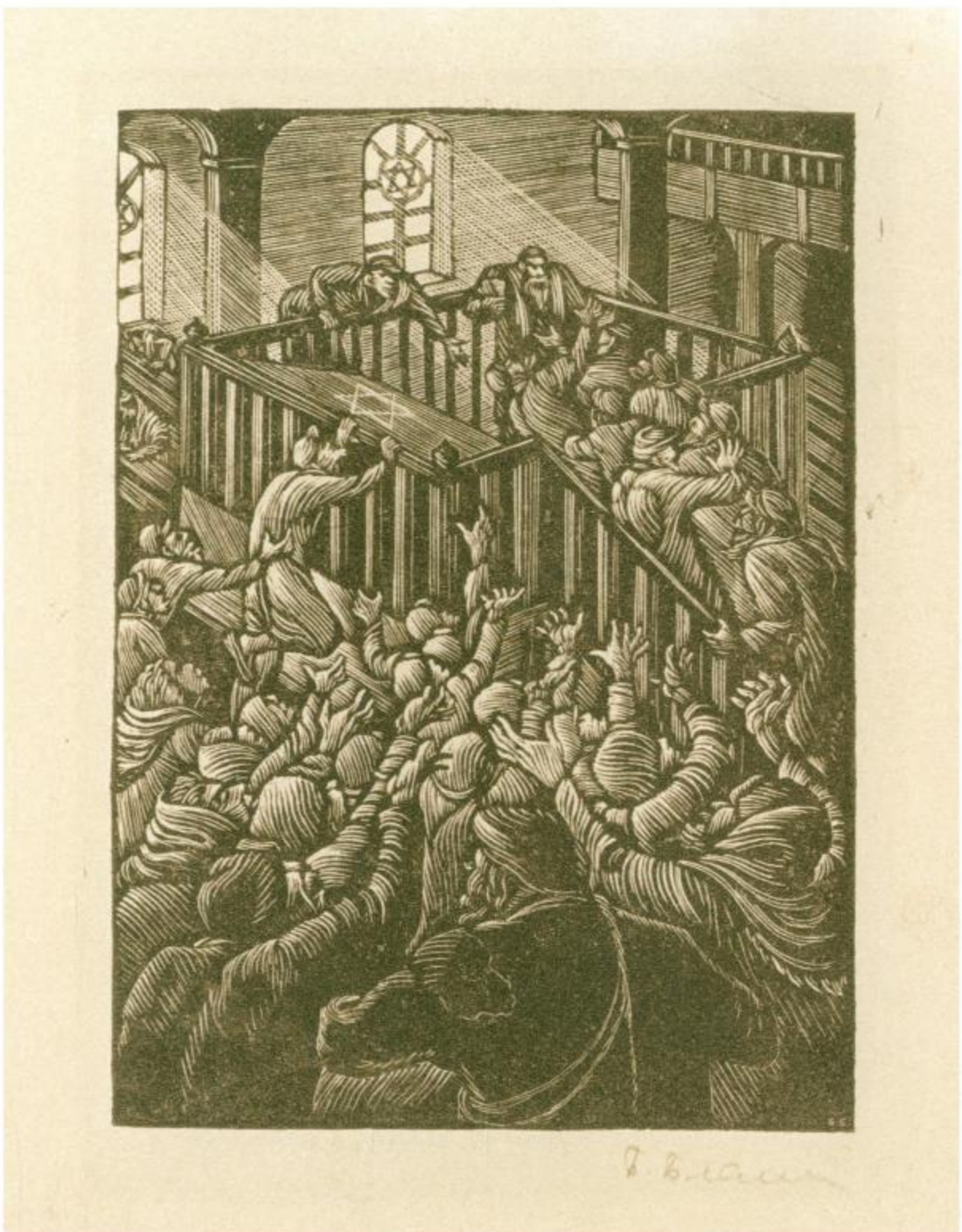
Фронтиспис до книжки Менделе Мохер-Сфоріма "Фішка Кривий". 1936. Папір, дереворит. 12,8 х 9. Грс- 5515. Праворуч під зображенням графітним олівцем підпис: Б.Бланк. Надійшов з ДХВУ 1971.

У синагозі. Ілюстрація до книжки Менделе Мохер-Сфоріма "Фішка Кривий". 1936. Папір, дереворит. 11,4 х 8,2. Грс-5514. Праворуч унизу монограма автора: Б.Б. Праворуч під зображенням графітним олівцем підпис: Б.Бланк. Надій-шов з ДХВУ 1971.

Зустріч у льоху. Ілюстрація до книжки Менделе Мохер-Сфоріма "Фішка Кривий". 1936. Папір, дереворит. 11,9 х 8,2. Грс-4421. Надходження до 1941 р.

Ілюстрація до книжки Менделе Мохер-Сфоріма "Маленька людина." Папір, дереворит. 10,6 х 8,9. Грс-5516. Праворуч під зображенням графітним олівцем підпис: Б.Бланк. Надійшов з ДХВУ 1971.

БЛАНК



Бланк Б.П.
Ілюстрація до оповідання Менделе Мойхер-Сфоріма "Фішка Кривий".
1936. Папір, дереворит.
11,4x8,2. НХМУ.
Грс-5514.

Blank B.
Illustration to Mendele Moikher-Sforim's Fishka Kryvyi
(Fishka the Lame). 1936.
Woodcut on paper.
11,4x8,2 cm. NKhMU.
Hrs 5514.



Бланк Б.П.
Містечко.
Ілюстрація до оповідання Менделе Мойхер-Сфоріма "Фішка Кривий". 1936. Папір, дереворит. 18x12. НХМУ. Грс-5516.

Blank B.
Town.
Illustration to novel by Mendele Moikher-Sforim "Fishka Kryvyi". 1936. Paper, woodcut. 18x12. NKhMU. Grs-5516.



Бланк Б.П.
Зустріч в льоху.
Ілюстрація до оповідання Менделе Мойхер-Сфоріма "Фішка Кривий". 1936. Папір, дереворит. 12,4x10,2. НХМУ. Грс-5515.

Blank B.
Meeting in the cellar.
Illustration to novel by Mendele Moikher-Sforim "Fishka Kryvyi".1936. Paper, woodcut. 12,4x10,2 NAMU. Grs-5515.

Бойчук
Михайло Львович
1882 – 1937



30.10.1882, с. Романівна, тапер Тернопіль-ської обл. – заарештований 25. 11. 1936 р.
Страчений 13 .07. 1937, Київ.

Художник, педагог, дослідник і теоретик мистецтва. Вчився в художній студії Юліана Панкевича у Львові (1898), приватній рисувальній школі у Відні (1899), в Краківській академії мистецтв (1899–1905) у Флоріана Цинка, Юзефа Унежинського, Леона Вичулковського. Після її закінчення продовжував навчання у Мюнхені. В 1905 р. вперше взяв участь у художній виставці у Львові.
В 1907–1910 рр.працював у Парижі. Відвідував академію Рансон, майстерню Поля Серюзьє. В 1909 р. заснував власну школу-майстерню, в якій навчалися С.Бодуен де Куртене, С.Налепінська, С.Сегно, М.Касперович, Я.Леваковська, О.Шагінян, Х.Шрамм (Шрамувна). Брав участь у виставках Осіннього салону (1909) та Салону Незалежних (1910). В 1910 р., здійснивши разом з С.Налепінською та М.Касперовичем подорож по Італії (Венеція, Падуя, Флоренція, Равенна), повернувся до Львова, де працював як монументаліст та реставратор.
В 1911 році був запрошений до Києва. Відвідав також Санкт-Петербург, Новгород та Москву.
На Чернігівщині розписував церкву в с. Лемеші, керував реставрацією іконостасу церкви в Козельці (1912–1914). На початку Першої світової війни в 1914 р. як підданий Австро-Угорщини був інтернований.
З 1917 р. жив у Києві. Був одним з професорів-засновників Української державної академії мистецтв, основоположником самобутньої школи монументального живопису, що розвивалася в Україні до середини 1930-х років, зверненої до багатовікових народних традицій та високих зразків всесвітньої художньої культури. З 1917 року – учасник академічних, республіканських всесоюзних та зарубіжних художніх виставок. Був одним з організаторів АРМУ (1925). В 1926–1927 рр. перебував за відрядженням Нарком освіти УРСР у Німеччині та Франції.
Керував групою художників, що створювала монументально-декоративне оформлення революційних свят, агітпоїздів, агітпаро-плавів, а також приміщень Київського оперного театру до Першого з'їзду волвиконкомів (1919), Харківського – до V Всеукраїнського з'їзду Рад (1921), павільону Української РСР на І Всеросійській кустарно-промисловій і сільськогосподарській виставці в Москві, Київського кооперативного інституту (1923). Разом зі своїми учнями, що їх називали "бойчукістами", створив ансамблі монументальних розписів на сучасну тематику: Червоноармійських Луцьких казарм у Києві (1919), Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибеївському лимані в Одесі (1927–1928), Червонозаводського театру в Харкові (1933–1935).
Працював також в галузі станкового живопису і реставрації, плакату, графіки, створював ескізи тематичних килимів. Автор ряду статей з питань мистецтва.

Літ.: Бачинський, Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів та різьбарів на чужині. Спомин старого емігранта за роки 1908–1950.– Нові дні. Торонто, №9, 1952, с. 16–21.

Басанець Т. Послідовники М.Бойчука: Одеська майстерня. – Академія мистецтв України.

Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць. Випуск другий. Під редакцією Ю.Іванченко. К., 2001, с.54–59; також в "Черный квадрат над Черным морем: Материалы к истории авангардного искусства Одессы XX века". Одесса: Друк, 2001, с. 148–57.

Білокінь С. Публікації Михайла Бойчука. Джерела й література. У вид.: Михайло Бойчук. Програма вечора в Республіканському будинку літераторів. – К., 1986, с. 5–17.

Білокінь С. Між Сцілою і Харібдою. Культура і життя. 4 липня 1992 р. і 11 липня

1992 р.
Врона И. Стенные росписи на Украине 1919–1920 гг. – Искусство, 1969, №10, с. 35–39.
Вигнанець І. Михайло Бойчук. Арка, №4, 1947, с. 19–24.
Публікація Любові Волошин. Михайло Бойчук. Листи до митрополита Андрея Шептицького. – Образотворче мистецтво. 1990, №6, с.18–23.
Диченко І. Школа Михайла Бойчука, – Літературна Україна. 1987, 29 жовтня.
Диченко И. Возвращение Михаила Бойчука. – Советская культура. 1987, 31 октября.
Горбачов Д. Листи-спогади Ганни Пачерковської про Бойчука і бойчукістів. Київська старовина, №6 (1999), с.135–150.
Юрчишин О. Михайло Бойчук та Михайло Грушевський. – Сучасність, 1994, с. 40–55.
Ковальчук О. Генії українського образотворення: до 120-ліття від дня народження Михайла Бойчука.– Образотворче мистецтво, №4, 2002, с. 7–9.
Ковальчук Остап. Яблуневе дерево. Ретроспекція міфологічного образу. – Образотворче мистецтво, №4, 2003, с. 1–6.
Ковальська Л., Присталенко Н. (Kovalska, L. and Prystalenko, N.) "Mykhailo Boichuk and His School." Spirit of Ukraine. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1991. 51–55.
Людмила Ковальська. Михайло Бойчук – учитель і митець.– Каталог виставки "Український модернізм. 1910–1930." 2006. с. 46–57.
Красильникова О. Михайло Бойчук – театральний художник.– Образо-творче мистецтво. 1995, №1, с. 10–13.
Красильникова О. М.Бойчук і театр. Академія мистецтв України. Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць. Випуск другий. Під редакцією Ю.Іванченка. К. с. 164–169.
Кивелюк В. Спогади і рефлексії про Київську академію мистецтв. Київ (Філадельфія) 6.1, 1955, с. 12–18.
Кравченко Ярослав. Біля джерел українського авангарду: українська група "renovation Bizantine". – Образо-творче мистецтво. 2005, №1. с.59 – 61.
Б.Лобановский. Пути к монументальному. – Творчество. 1968, №3, с. 12–15.
Мушинка М. Михайло Бойчук – Михайлу Грушевському. Образотворче мистецтво, №6, 1991, с. 37–39.
Певний Б. До легенди про фрески на Хаджибейському лимані. – Сучасність. 1979, №5, с. 80–94.
Присталенко Неллі. Доля школи Михайла Бойчука – нашої гордості, слави, скорботи. – Українська культура, 1997, №1, с. 15–17.
Ріпко О.О. Бойчук і бойчукісти. – Каталог виставки. "Бойчук і бойчукісти, бойчукізм". Львів, Львівська картинна галерея, 1991.
Ріпко Олена. У пошуках страченого минулого: Реконструктивна мистецької культури Львова XX століття. Львів, Каменяр, 1996.
Соколюк Людмила. "Бойчукізм у контексті світового художнього процесу першої третини XX ст." Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. Випуск перший. Київ, 2000. 26 – 110.
Соколюк Людмила. Графіка бойчукістів. Видання часопису "Березіль". Видавництво М.П.Коць. Харків – Нью-Йорк. 2002. .
Шкандрій М. (Shkandrij, M.) "The Boichuk School – Theoretical Underpin-ning." Spirit of Ukraine. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1991. 57–59.
Shkandrij M. "Modernism, the Avant-Garde, and Mykhailo Boichuk's Aesthetic," Journal of Ukrainian Studies 19.2 (1994): 43–58.

Shkandrij M. trans. and ed. "Mykhailo Boichuk's Lectures on Monumental Art," Journal of Ukrainian Studies 19.2 (1994): 59–66.

Сліпко-Москальцов К. Михайло Бойчук: Монографія. Харків, Рух, 1930.

Уроки Майстра. З лекцій Михайла Бойчука в Київському художньому інституті. – У вид.: Щорічник. Наука і культура. Україна. Випуск 22. К., 1988, с. 444–451.

Живопис: Жіночий портрет. Кінець 1910-х рр. Дерево, темпера. 24,5 х 17,5. Приватна збірка. Київ.

Молочниця. 1922–1923. Полотно, темпера. 95 х45. Жс-189. Надходження до 1939.

Графіка: Портрет митрополита Андрея Шептицького (1865–1944). 1912. Папір, графітний олівець. 31х 22,5. Грс -2497. Дар Я.Л.Музики (Львів). 1967. Ескізи. 1912. Картон, темпера, графітний олівець. 22,5 х 28,5. Грс-2498 , б. Дар Я.Л.Музики (Львів). 1967.

Біля яблуні. 1912. Картон, графітний олівець. 28,5х22,5. Грс-2498. Дар Я.Л.Музики (Львів). 1967.

Шевченківське свято. 1920. Друкарський відбиток. 89 х 56,5 Фонд №-4. Надходження до 1941 р.

Несіть подарунки Червоній Армії. 1920. Друкарський відбиток. 51 х 69. Грс-6914. Надходження до 1941 р.

Жінка, що поливає дерево. Начерк композиції. Початок 1920-х рр.. Папір, графітний олівець, тло – темпера тону сепії. 21,9х14. Грс-8729.На звороті: напис, дата, підпис О.Т.Павленко: Рисунок М.Л.Бойчука. 20-е годы. О.Павле(нко) Надійшов від О.Т.Павленко (Москва) 1990.

Начерк жіночої голови. 1920-ті рр. Грс-8726. Папір, графітний олівець. 19 х 12. Праворуч унизу напис, підпис О.Т.Павленко: Рисунок М.Л.Бойчука ОПав(ленко) Надійшов від О.Т.Павленко (Москва) 1990.

Начерк жіночої постаті . 1920-ті рр. Грс- 8727. Папір, графітний олівець, темпера. 21,9 х 14,1. На звороті: напис, дата, підпис О.Т.Павленко: Рисунок М.Л.Бойчука 20-е годы. ОПавлен(ко) Надійшов від О.Т. Павленко (Москва) 1990.

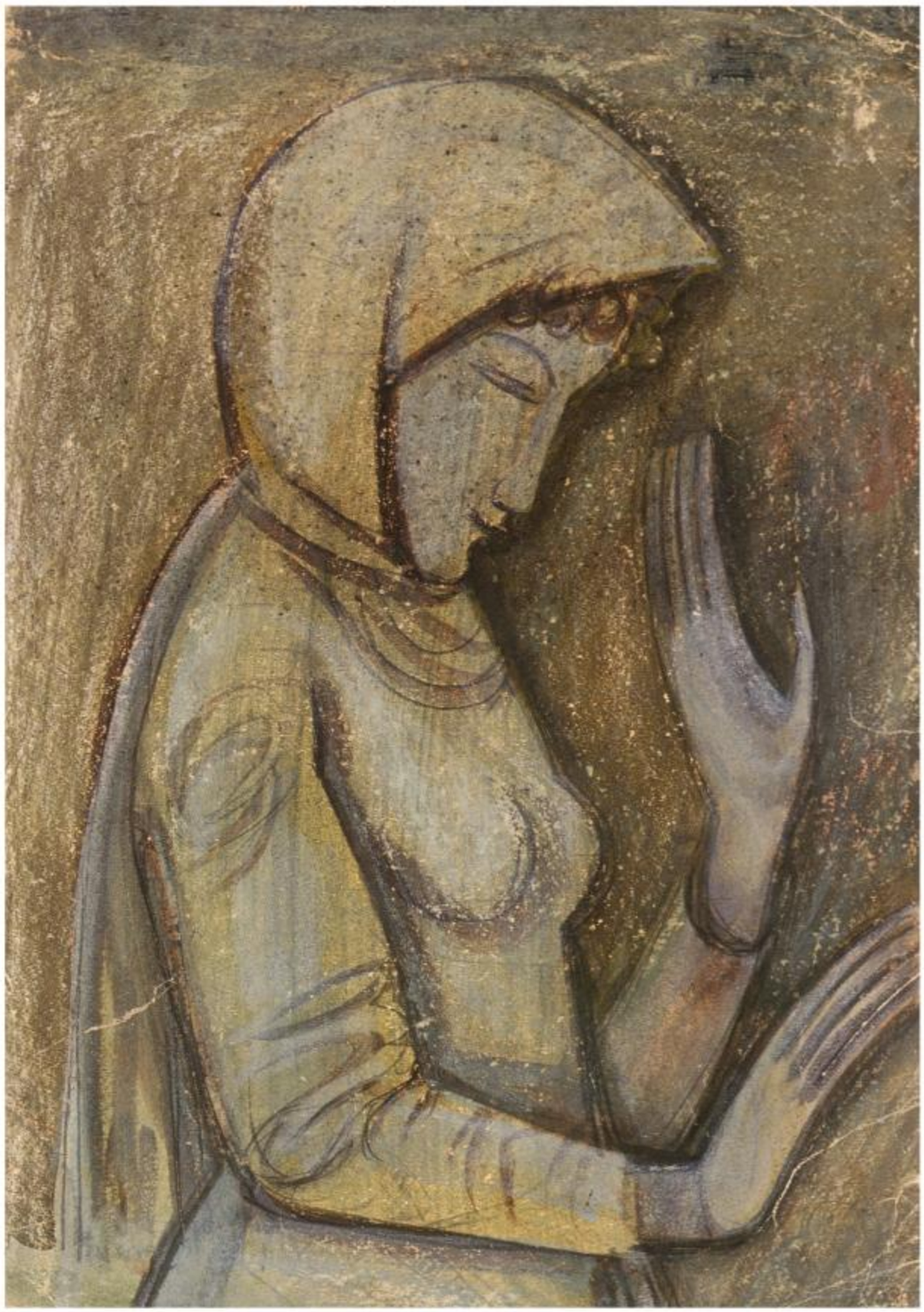
Пастушок. 1930-ті рр. Папір, графітний олівець. 20,2х16,6. Грс-8728. Праворуч вгорі рукою О.Т.Павленко напис: М.Л.Бойчук. Наді-йшов від О.Т.Павленко (Москва) 1990.

Пастушок. 1930-ті рр.. Папір, графітний олівець. 30,2 х 20,2. Грс-8295. Надійшов від О.Т.Павленко (Москва) 1988.



Бойчук М.Л.
Портрет жінки.
Початок 1910-х рр. Картон, темпера. 25,3x21,3. Фонд Я.Музики. ЛКГ. Ж-319.

Boichuk M.
Portrait of a Woman.
Early 1910s. Tempera on thick paper. 25,3x21,3 cm. LKG. FMz. Zh-319.



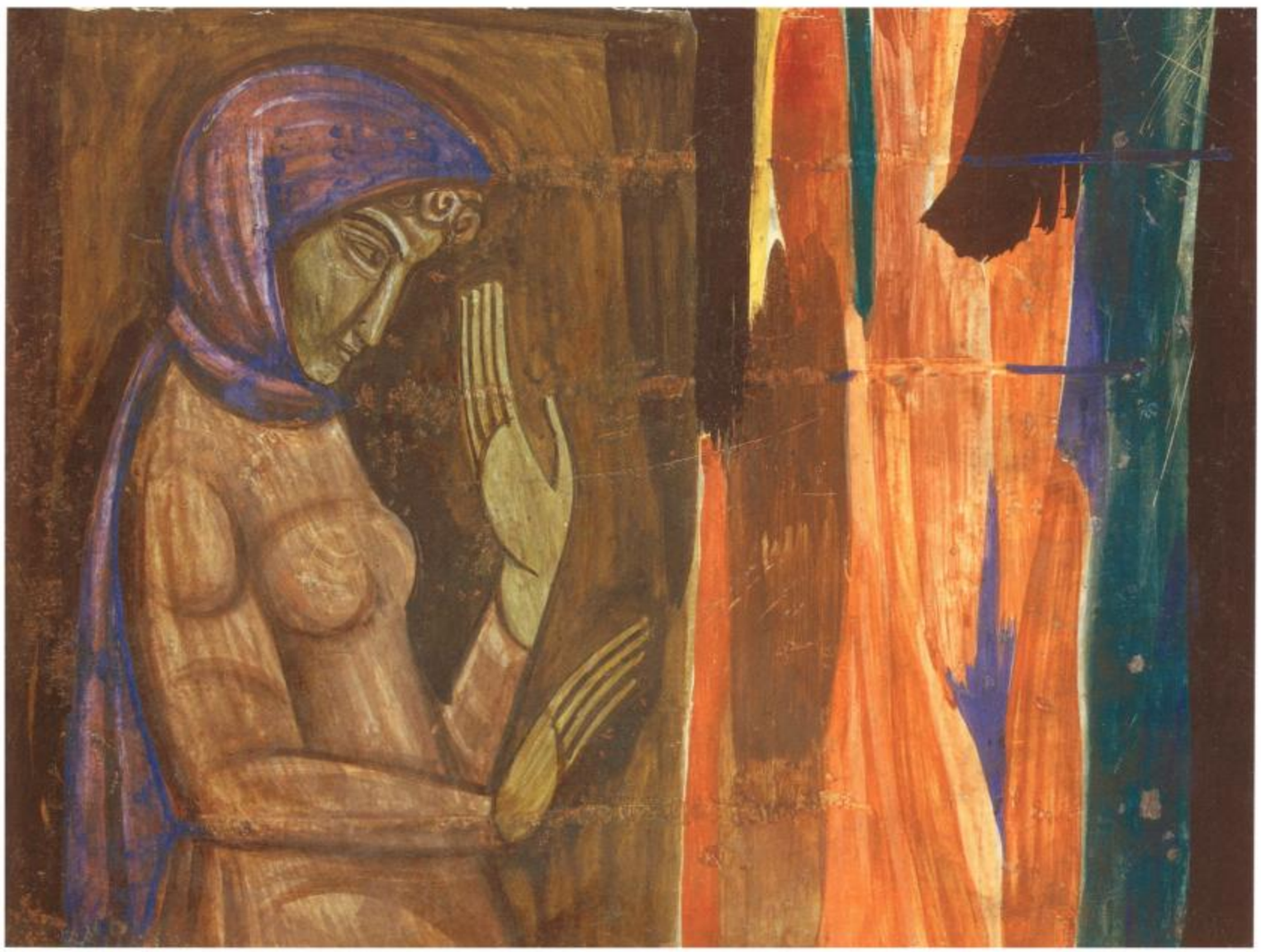
Бойчук М.Л.
Дівчина.
1910-ті рр. Папір, акварель, темпера.
25x16,8. Фонд Я.Музики.
ЛКГ. Ж-313.

Boichuk M.
Young Girl.
1910s. Watercolour, tempera on paper.
25x16.8 cm. LKG.
FMz. Zh-313.

праворуч:
Бойчук М.Л.
Автопортрет.
Поч.1910-х рр. Папір, графітний олівець.
10,7x9,7. Фонд Я.Музики.
ЛКГ. Н-V-11.

Boichuk M.
Self-portrait.
Early 1910s. Graphite pencil on paper. 10,7x9,7 cm.
LKG. FMz.
H-V-11.







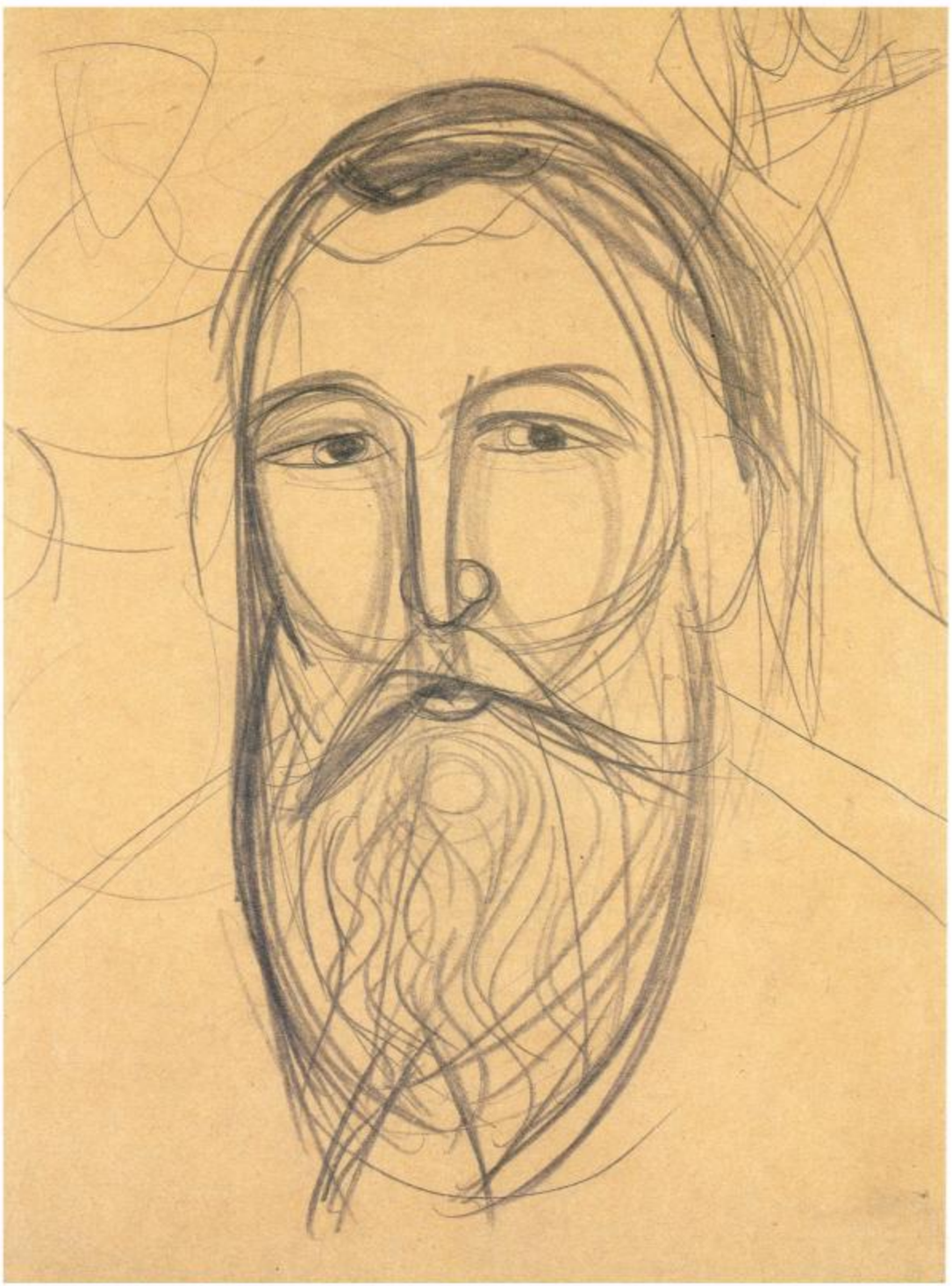
Бойчук М.Л.
Плач Ярославни.
Ескіз. 1910-ті рр. Папір, мішана техніка. 40х30. Фонд Я.Музики. ЛКГ. Ж-316.

Boichuk M.
Yaroslavna's Lament.
Sketch. 1910s. Mixed technique on paper. 40x30 cm. LKG. FMz. Zh-316.

ліворуч:
Бойчук М.Л.
Дівчина під деревом.
1910-ті рр. Картон, темпера. 25,5х34. Фонд Я.Музики. ЛКГ. Н-І-22.

Boichuk M.
Girl Under a Tree.
1910s. Tempera on carton. 25.5x34 cm. LKG. FMz. H-I-22.



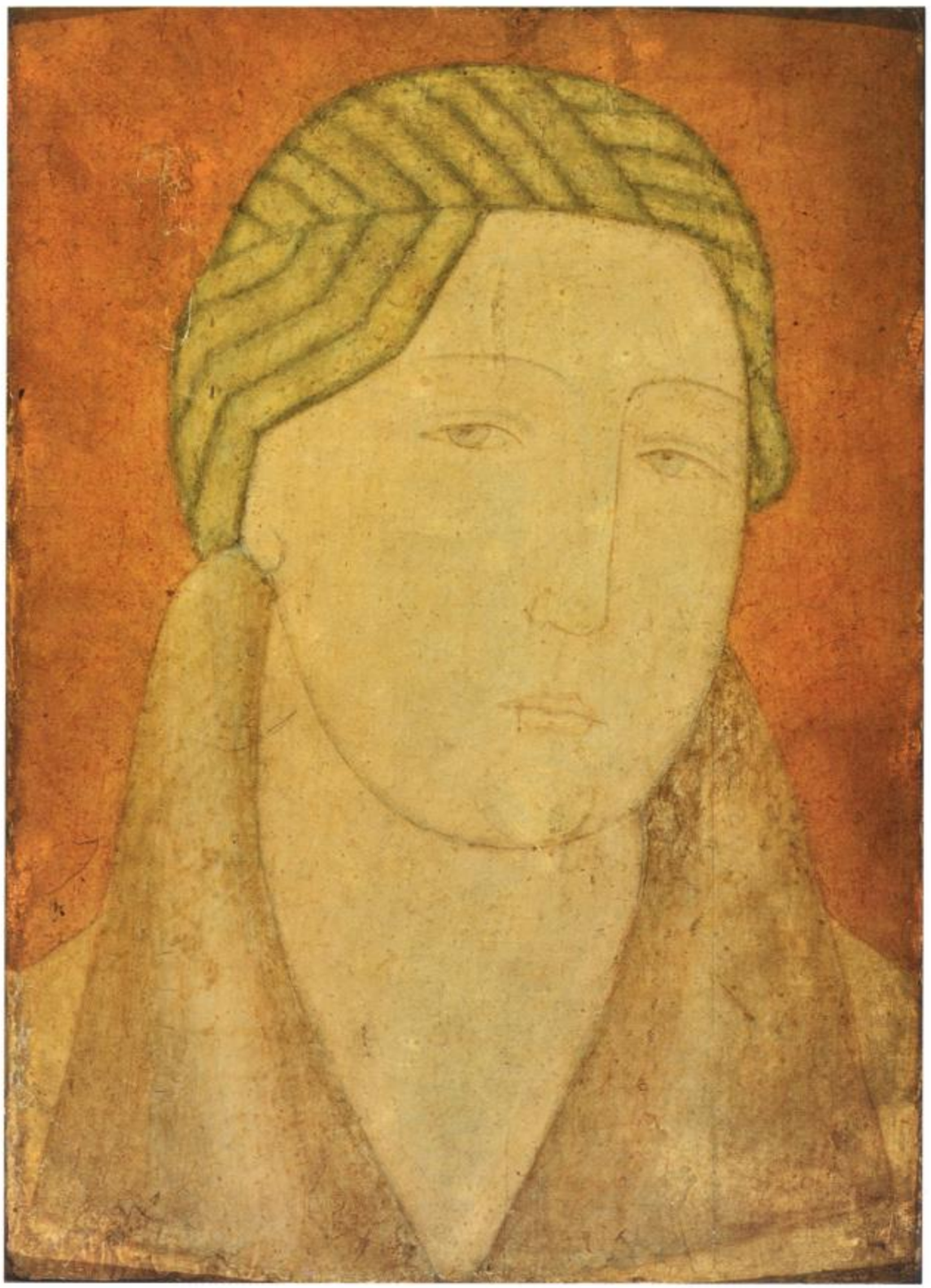


Бойчук М.Л.
Портрет Митрополита Андрея Шептицького.
1912. Папір, графітний олівець. 31х22,5. НХМУ. Грс-2497.

Boichuk M.
Portrait of Metropolitan Andrei Sheptytsky.
1912. Graphite pencil on paper. 31x22,5 cm. NKhMU. Hr 2497.

ліворуч:
Бойчук М.Л.
Двоє під деревом.
1910-ті рр. Дерево, позолота, темпера. 38х32. Фонд Я.Музики. ЛКГ. Ж-270.

Boichuk M.
Two Under a Tree.
1910s. Tempera, gold on wood. 38x32 cm. LKG. FMz. Zh-270.



Бойчук М.Л.
Жіночий портрет.
Кінець 1910-х рр. Дерево, темпера. 25,5x17,5. Власність В.З.Бородая. Київ.

Boichuk M.
A Ukrainian Woman.
Late 1910s. Tempera on wood. 25,5x17,5 cm. V.Borodai collection, Kyiv.



Бойчук М.Л.
Біля яблуні.
1912. Картон, графітний олівець. 28,5x22,5. НХМУ. Грс-2498а.

Boichuk M.
By the Apple Tree.
1912. Graphite pencil on carton. 28,5x22,5 cm. NKhMU. Hr 2498a.

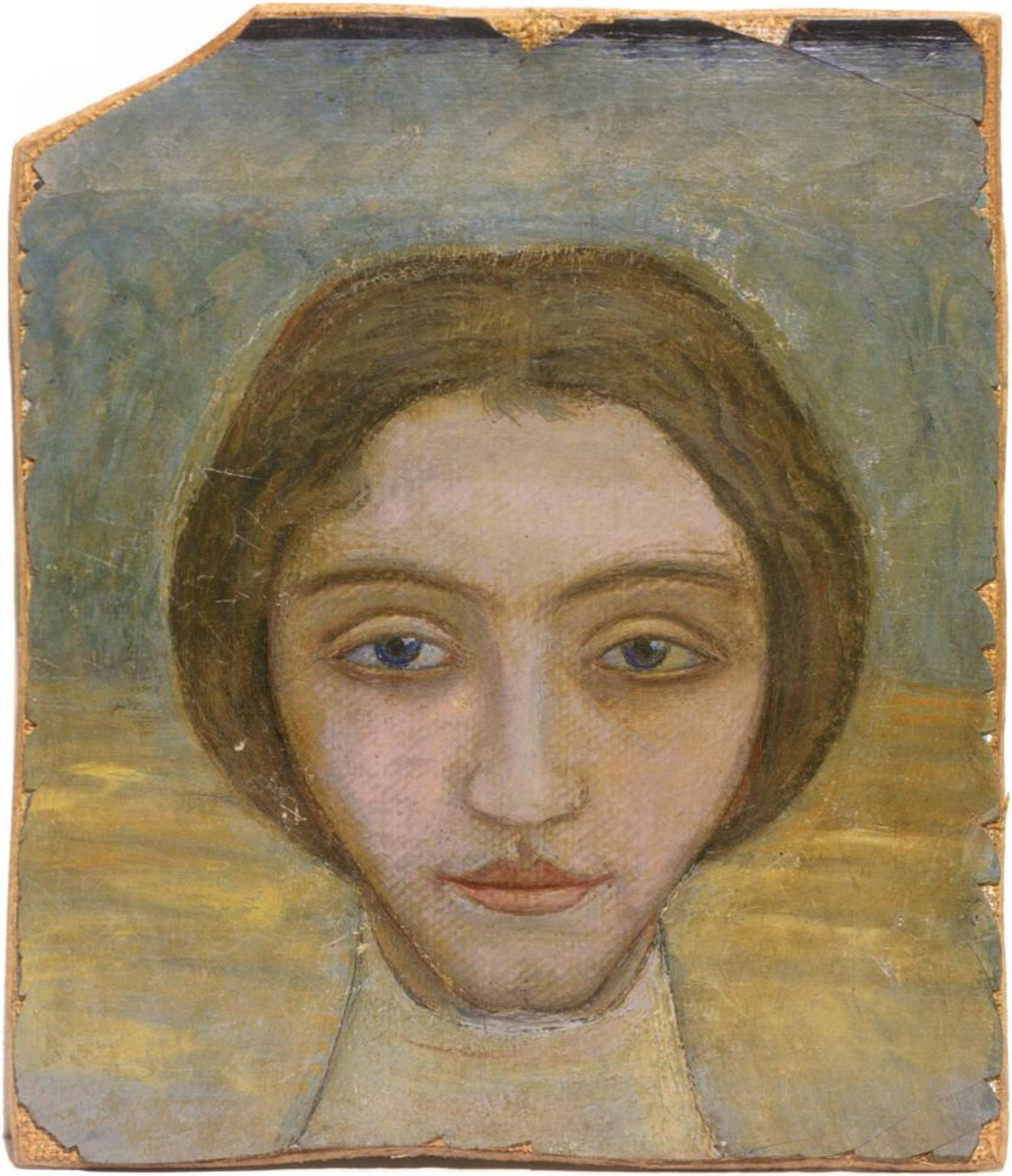
Бойчук М.Л.
Катерина.
Початок 1910-х рр.
Карбована мідь.
(Карбування
С.О.Налепінської?)
34х30,5. Фонд Я.Музики.
ЛКГ. РЗ-340.

Boichuk M.
(with H.Szramm).
Kateryna.
Relief. Early 1910s. Copper.
34x30,5 cm.
LKG. FMz.
R3-340.



праворуч:
Бойчук М.Л.
Голова ангела.
1910-ті рр. К., акварель.
33 х 24,3. Фонд Я.Музики.
ЛКГ.

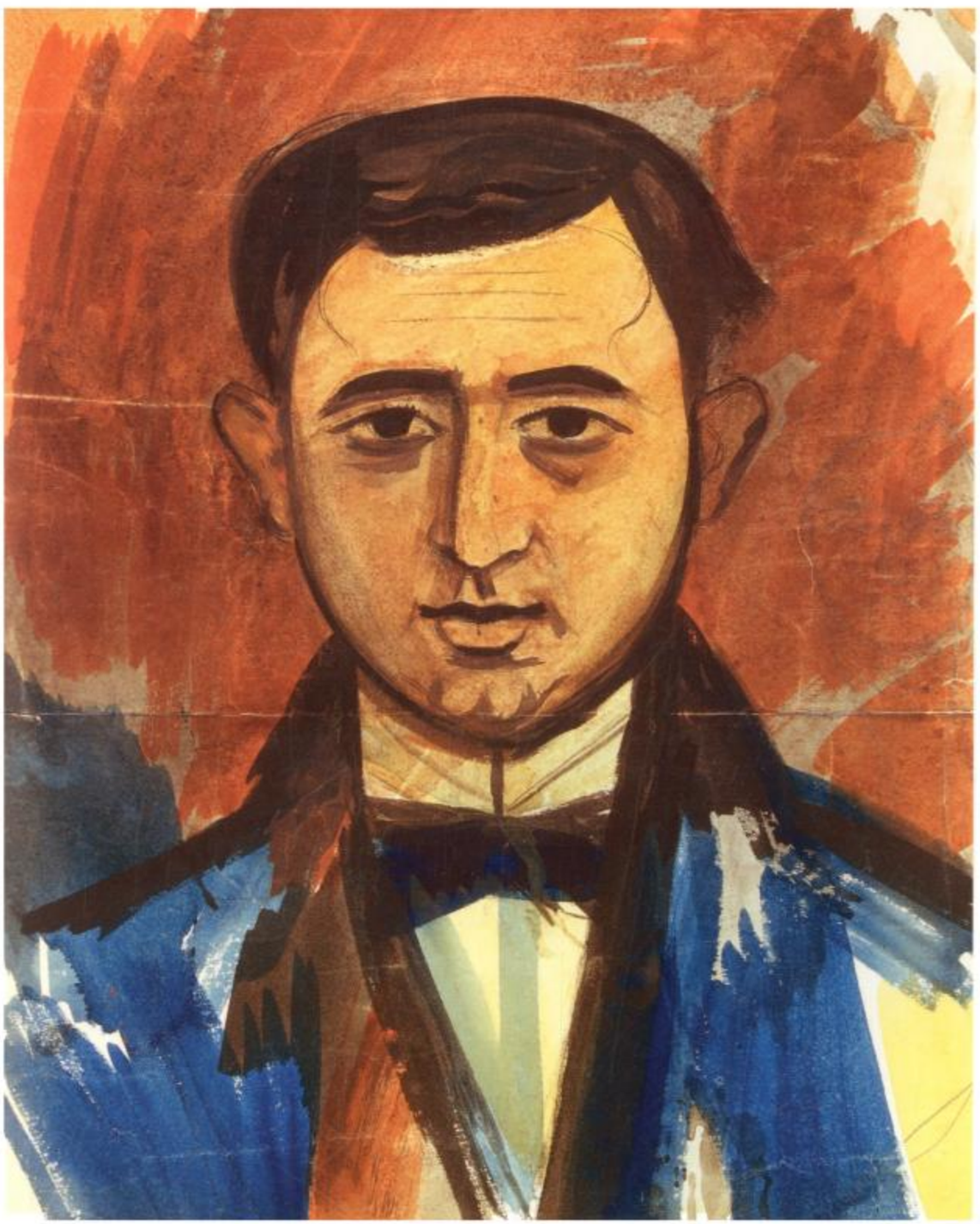
Boichuk M.
The head of angel.
1910s. Watercolour. 33x24,3.
FMz. LGK.





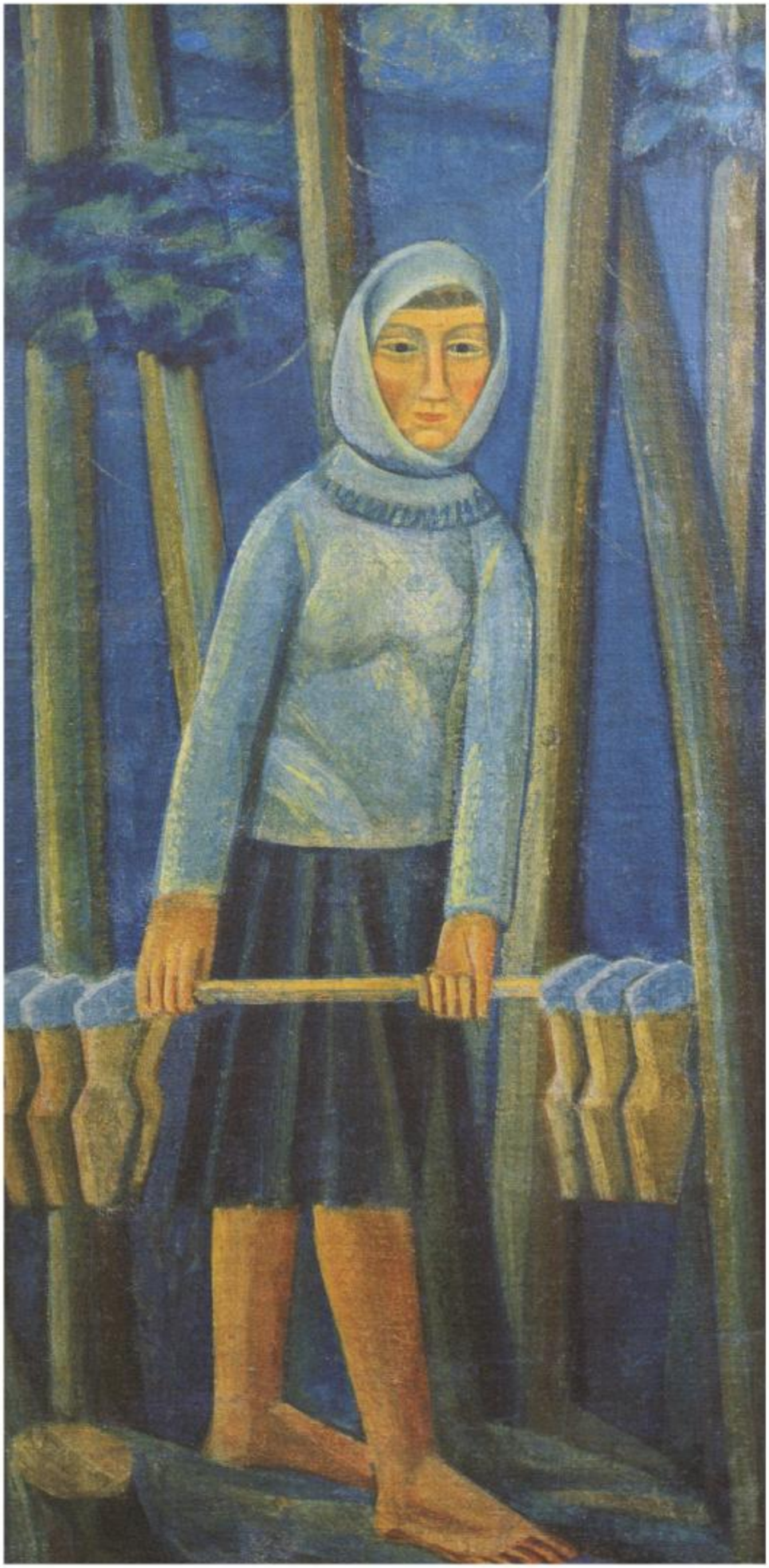
Бойчук М.Л.
Жінка, що поливає дерево.
Начерк композиції. Початок 1920х рр. Папір, графітний олівець, тло – темпера тону сепії. 21,9x14. НХМУ. Грс-8729.

Boichuk M.
Woman Watering a Tree.
Sketch of a composition. Early 1920s. Graphite pencil, tempera background, sepia tone on paper. 21,9x14 cm. NKhMU. Hrs 8729.



Бойчук М. Л.
Портрет чоловіка.
1909–1910. Папір, акварель, туш. 37,5x30,5.
Фонд Я.Музики. ЛКГ.
Н-І-17.

Boichuk M.
Portrait of a Man.
1909–10. Watercolour, india ink on paper.
37,5x30,5 cm. LKG.
FMz. H-I-17.



Бойчук М.Л.
Молочниця.
1922–1923. Полотно, темпера. 95x45 .
НХМУ. Жс-189.

Boichuk M.
Milkmaid.
1922–23. Tempera on canvas. 95x45 cm.
NKhMU. Zhs 189.

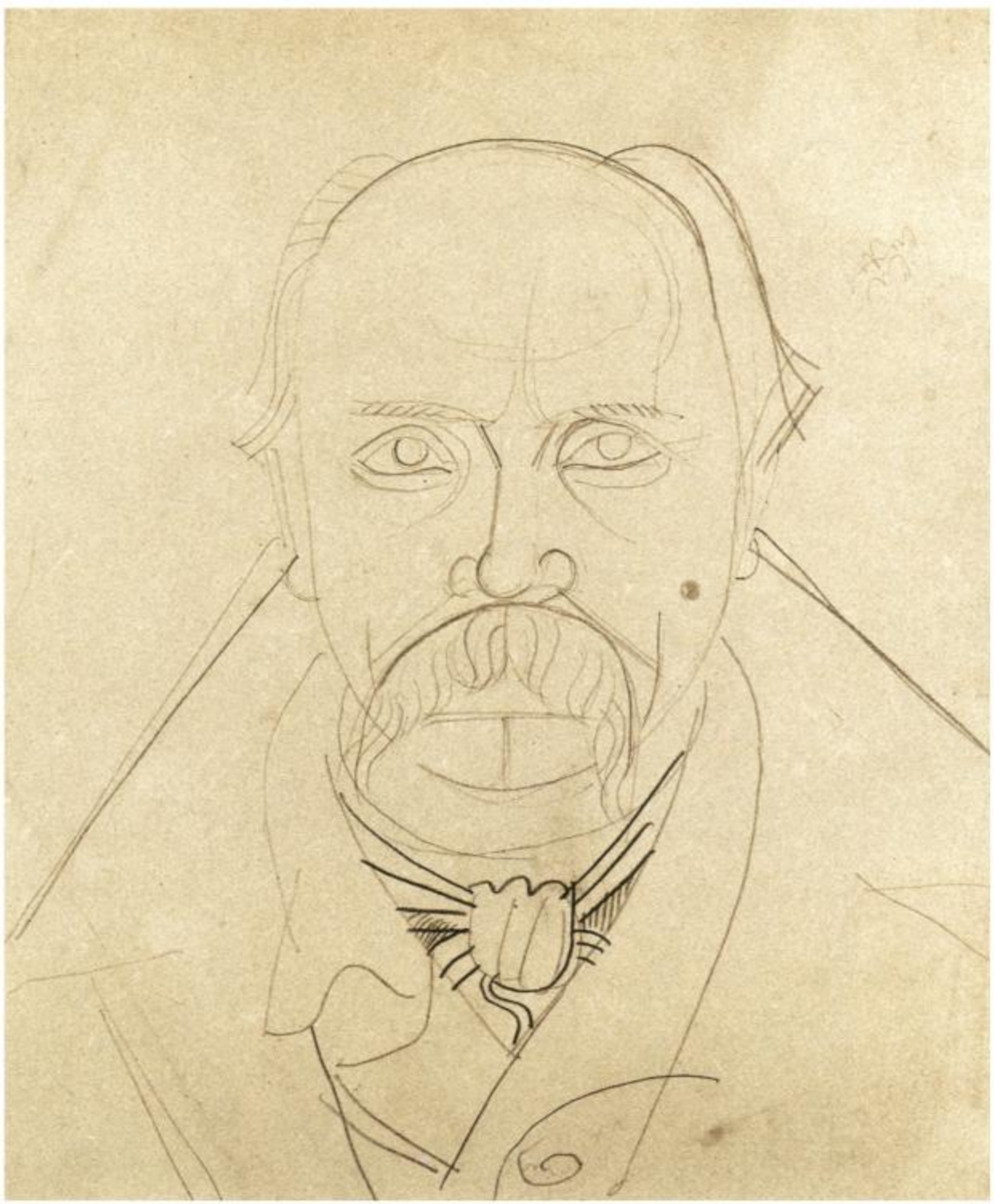


Бойчук М.Л.
Орач.
1910-ті рр. Картон, темпера.
16,5х26,2 . Фонд Я.Музики.
ЛКГ. Ж-311.

Boichuk M.
The Ploughman.
1910s. Tempera on paper.
16.5x26.2 cm. LKG.
FMz. Zh-311.

Бойчук М.Л.
Портрет Т.Г.Шевченка.
Ескіз. 1910-і рр. Папір, графітний олівець. 25,3x20,8 . Фонд Я.Музики. ЛКГ. Н-V-15.

Boichuk M.
Portrait of T.H.Shevchenko.
Sketch. 1910s. Graphite pencil on paper. 25,3x20,8 cm. LKG. FMz. H-V-15.



праворуч:
Бойчук М.Л.
Школа.
1910-ті рр. Папір, олівець, акварель. 15,7x23,7. Фонд Я.Музики. ЛКГ. Н-I-18.

Boichuk M.
School.
1910s. Pencil, watercolour on paper. 15.7x23.7 cm. LKG FMz. H-I-18.



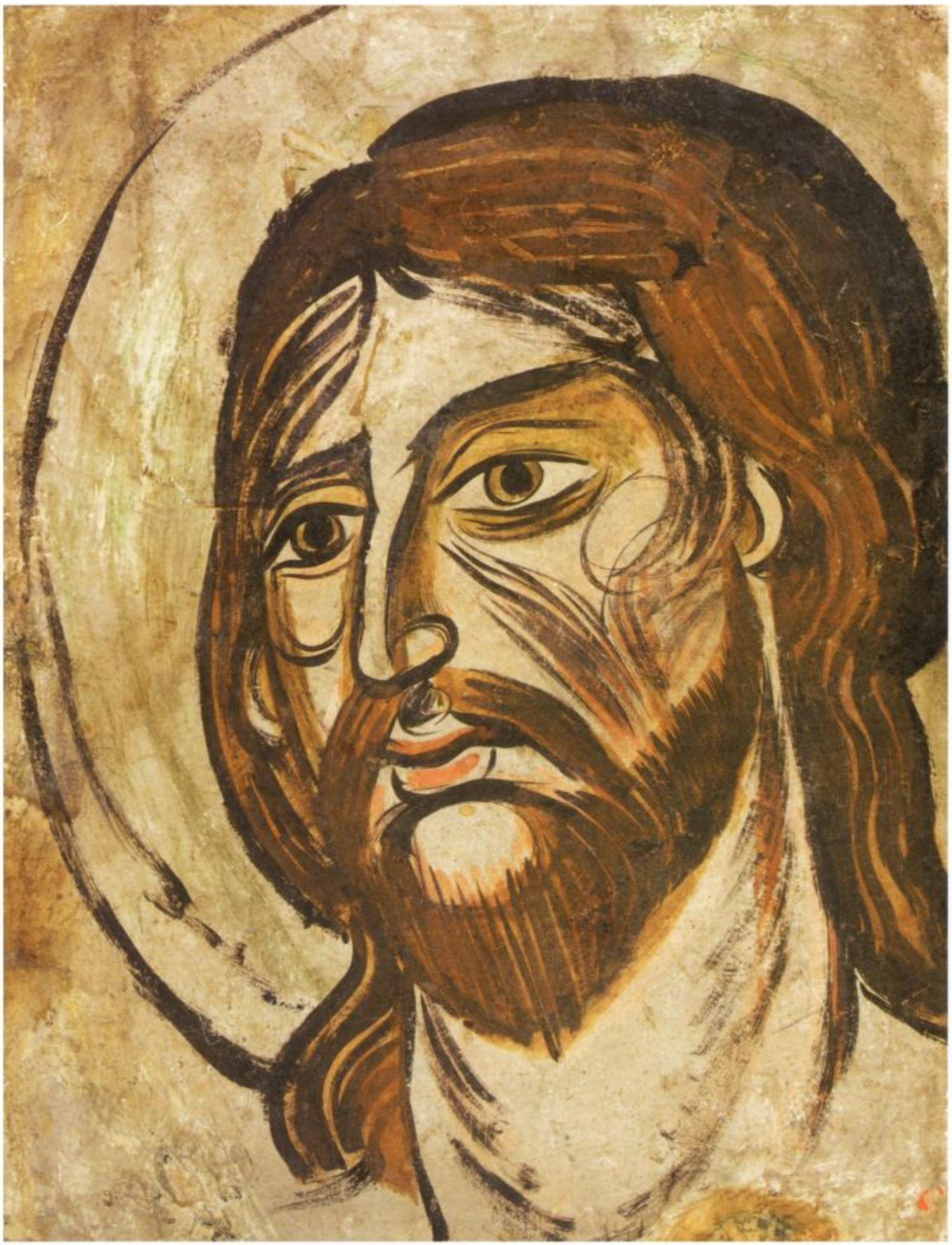
Бойчук М.Л
Портрети жінок.
1910-ті рр. Папір, олівець, акварель.
35,5x28,3. Фонд Я.Музики.
ЛКГ. Н-І-20.

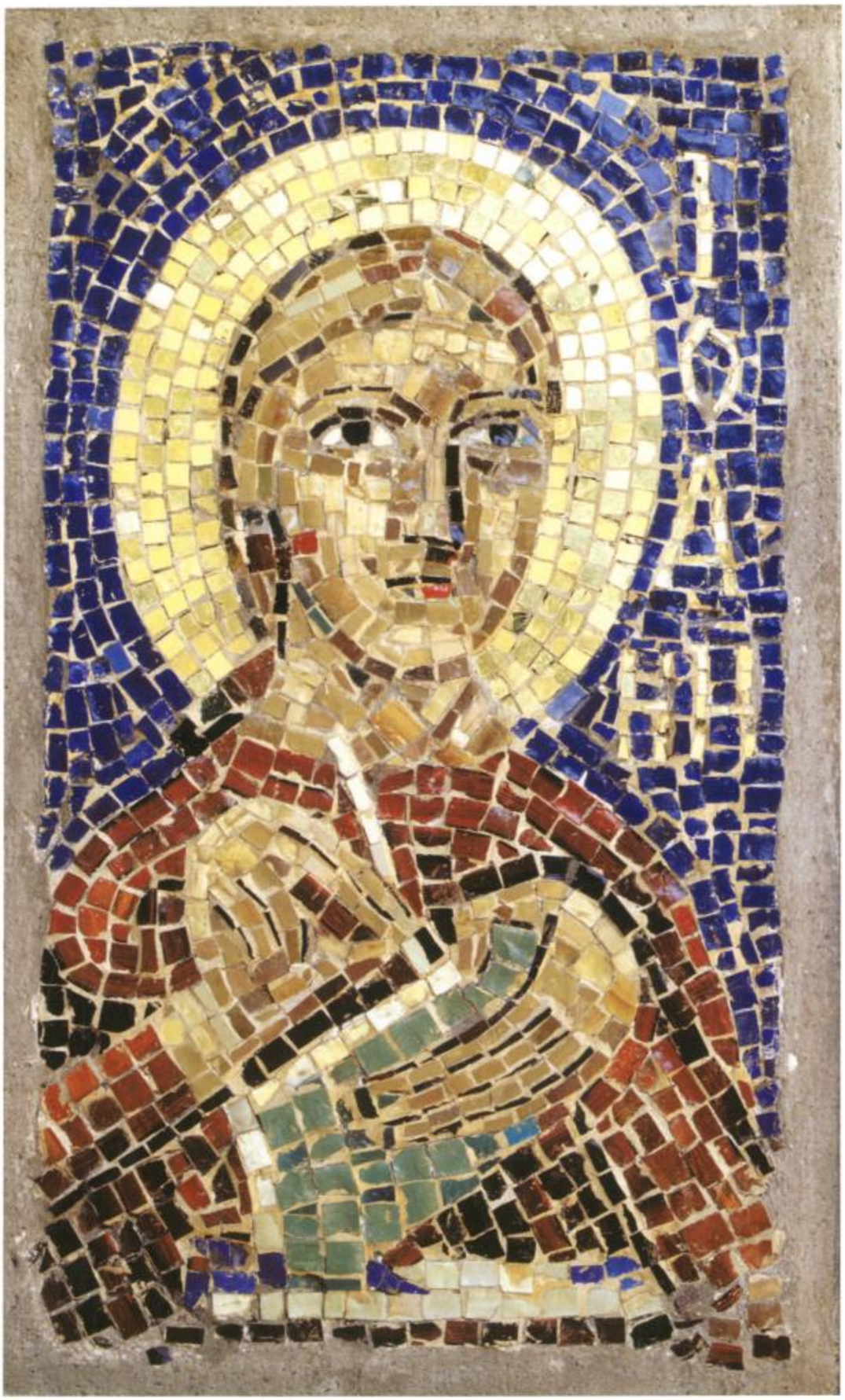
Boichuk M.
Portraits of Women. 1910s.
Pencil and watercolour on paper. 35,5x28,3 cm.
LKG. FMz. H-I-20.

праворуч:
Бойчук М.Л. (?)
Голова спасителя.
1910-ті рр. Картон, темпера.
Фонд Я.Музики.
ЛКГ. Ж-253.

Boichuk M. (?)
Head of Saviour.
1910s. Tempera on carton.
LKG. FMz. Zh-253.







Бойчук М.Л.
Святий Іоанн.
1910. Мозаїка. 63x38.
Власність Оксани та Юрія Бойко.

Boichuk M.
Saint John.
1910. Mosaic. 63x38 cm.
Oksana and Yury Boiko collection.



Бойчук М.Л.
Пастушок.
1930-ті рр. Папір, графітний олівець. 20,2x16,6.
НХМУ. Грс-8728.

Boichuk M.
Shepherd.
1930s. Graphite pencil on paper. 20,2x16,6 cm.
NKhMU. Hrs 8728.


O
Ω
N



Бойчук М.Л.
Пастушка гусей.
1910-ті рр. Дереворіз.
20,5x15. Фонд Я.Музики.
ЛКГ. Н-IV-372.

Boichuk M.
Tending Geese.
1910s. Wood carving.
20,5x15 cm. LKG. FMz.
H-IV-372.

ліворуч:
Бойчук М.Л.
Тайна вечеря. 1912–1913.
Дерево, темпера. 126x202 .
Національний музей.
Львів. І-3420.

Boichuk M.
Last Supper.
1912–13. Tempera on wood.
126x202 cm. National
Museum, Lviv. I-3420.

Бойчук М.Л.
Пастух. Старий чоловік.
1910. Папір, туш, перо.
21,9x11,8. Фонд Я.Музики.
ЛКГ. Н-V-1.

Boichuk M.
Shepherd. Old Man.
1910s. Pen, india ink on paper.
21,9x11,8 cm. LKG.
FMz. H-V-1.

праворуч:
Бойчук М.Л.
Пророк Ілля.
1912–1913. Дерево, темпера.
126x202. Національний
музей. Львів. І-3977.

Boichuk M.
The Prophet Elias.
1912–13. Tempera on wood.
126x202 cm. National
Museum, Lviv. I-3977.





Бойчук М.Л.
Чотири жінки й кіт.
Начерки. 1912. Картон, темпера, гопфітний олівець.22,5 х 28,5.
Гр-2498.

Boichuk M.
Four women and cat.
Sketches. 1912. Cardboard, tempera, graphitic pencil
22,5 x 28,5.
Hr 2498.



Бойчук М.
Тайна вечеря.
Начерк композиції.
1910-ті рр. Папір, графітний олівець. 38,5 х 52,4. Фонд Я.Музики. ЛКГ. 2-V-12.

Boichuk M.
Last Supper.
Scetch of composition.
1910s. Paper, graphitic pencil.
38,5 x 52,4. FMz.
LGK. 2-V-12.



Бойчук
Тимко (Тимофій) Львович
1896 – 1922



27.09.1896, с. Романівна, тапер Тернопіль-ської обл. – 1922, Київ.

Брат і учень М.Л.Бойчука. Вчився в Українській державній академії мистецтв в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука (1917–1922). Брав участь у розписах Червоноармійських Луцьких казарм у Києві (автор композицій "Демонстрація", "Біля яблуні", "Оранка", "Табір червоноармійців", "З одного казанка"), приміщення Київського оперного театру до Першого з'їзду волвиконкомів, разом з Сергієм Колосом автор панно "Коваль" (1919).
Працював також в галузі станкового живопису, книжкової графіки і плакату.

Літ.: Антонович, Д. Тимко Бойчук (1896–1922). – Прага. Видавни-цтво української молоді, 1929.

Білокінь, С. Біля яблуні. Україна, 1989, №5, с. 23–26.

Василь Овчинников. Слово про Тимка Бойчу-ка. – Образотворче мистецтво. 1990, №3, с. 30.

Людмила Ковальська. Тиміш Бойчук, молод-ший брат. – Art line. 1998. # 1. с. 44–45.

Живопис: Дві жінки з насінням. 1916. Картон, темпера. 29 х 33. Жс-586. Надходження до 1941р.

Біля яблуні. 1919–1920. Картон, темпера. 54 х 40 Жс-455. Надійшов від М.Л. Бойчука (Київ). 1927.

Погруддя дівчини й хлопця. Поч. 1920-х рр. Картон, темпера.42 х 36. Жс- 587. Колишня власність Д.В.Антоновича, знаходився у Д.М.Щербаківського. Надійшов 1928.



Бойчук Т.Л.
Біля яблуні.
1919–1920.
Картон,
темпера. 54x40.
НХМУ.
Жс-455.

Boichuk T.
Women By an Apple Tree.
1919–20.
Tempera on carton.
54x40 cm.
NKhMU.
Zhs 455.

Бойчук Т.Л.
Дві жінки з насінням.
1916. Картон, темпера.
29х33. НХМУ.
Жс-586.

Boichuk T.
Two Women with Seeds.
1916. Tempera on carton.
29x33 cm. NKhMU.
Zhs 586.



БОРОДІНА

Бородіна Катерина Олександрівна

1895 – 1928



Приблизно 1895–1897, Петербург – вересень 1928, Межигір'я на Київщині.

До 1920 р. вчилася в Українській державній академії мистецтва в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука. Брала участь у розписах червоноармійських Луцьких казарм (1919), павільону Української РСР на І Всеросійській кустарно-промисловій і сільськогосподарській виставці в Москві (1923). З 1921 р. викладала в Межигірському мистецько-керамічному технікумі. Працювала також в галузі тематичної картини та портрету. З 1924 р. брала участь в республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. Була членом АРМУ.

Літ.: Ф. Ернст. Каталог 2-ої звітної виставки Української Академії мистецтв. Осінь. 1921р. ІМФЕ. Ф. 13–5, од. зб. 319, 441.

М.В.Трубецька. Творча біографія. (1967). ЦДАЛМ. Ф. 358. од. зб. 652.

І.І.Врона. Зачинателі. 1968. – ЦДАЛМ. Ф. 358. од.зб. 3, арк. 200.

Сергій Білокінь. З-під неправди. – Україна. 1988, №9, с.11.

Живопис: В сільраді. 1927. Полотно, темпера. 133х210. Жс-2508. Надходження до 1941.

Бура-Мацапура Віра Іванівна

1900 – 1991



18.09.1900, с. Бучки, тепер Брянської обл. – 29.01.1991, Київ.

Вчилася на живописному факультеті Київ-ського інституту пластичних мистецтв в майстерні монументального живопису М.Л. Бойчука (1923), на поліграфічному факультеті Київського художнього інституту у С.О.Налепінської-Бойчук, І.М.Плещинського, В.І.Касіяна, О.І.Усачова (1924–1929). Працювала в галузі станкової та книжкової графіки, плаката. З 1927 р. брала участь у республіканських та зарубіжних виставках.

Літ.: Хроніка. КХІ. Поліграфічний факультет. – Мистецько-технічний ВИШ. Видання К.Х.І. К., 1928, с. 64.

Графіка: У керамічній майстерні. Ескіз. 1924. Папір, графітний олівець. 16 х 17. Грс-8617. За зображенням вздовж правого краю підпис, дата, напис: В.Бура. 1924 р. В керамической мастерской. Форэскиз. Надійшов від автора (Київ). 1989.

Провізор. 1924. Папір, дереворіз. 22 х 18,5. Грс-8616. Надійшов від автора (Київ). 1989.

Боротьба за Арсенал. 1927. Папір, автолітографія. 23,5х20. Грс-6659. Надій-шов від автора (Київ). 1979



Бура-Мацапура В.І.
Провізор.
1924. Папір, дереворит.
22x18,5. НХМУ.
Грс-8616.

Bura-Matsapura V.
An Apothecary Preparing Medicine. 1924. Woodcut on paper. 22x18,5 cm.
NKhMU. Hrs 8616.

Вейланд Володимир

1907 – 1997

ФОТО ВІДСУТНЄ

1907– !997, США

Вчився в Київському художньому інституті в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука. Після II світової війни емігрував до США, входив до Об'єднання митців-українців, представляв її старшу генерацію.

Літ.: Богдан Певний. "Я почуваю себе, як Садко..." – Україна. 1989. №42.

Живопис: Дитяча колонія ім. В.І.Леніна. Ескіз. Полотно, олія. 43 х 66,5. Жс-2509. Надійшов з Бази Української художньої виставки. 1939 р.

ВЕЙЛАНД

В

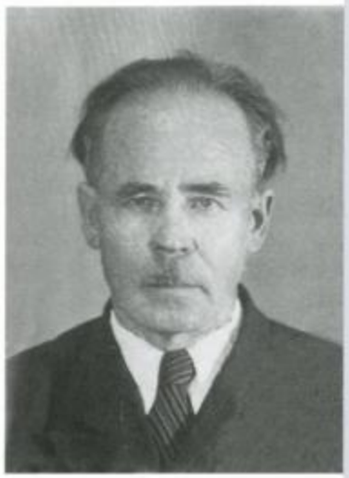
Вейланд В.
Дитяча колонія ім. Леніна.
Ескіз. Кін. 1920-х рр. П., о. 43х66,5. НХМУ. Жс-2509.

Veiland V.
Children's Colony.
Sketch. Late 1920s. Oil on canvas. 43x66.5 cm. NKhMU. Zhs 2509.



Гвоздик Кирило Петрович

1895 – 1981



22. 06. 1895, с. Ребедайлівка, тепер Черкаської обл. – 16.07. 1981, Київ.

В 1929 р. закінчив Київський художній інститут, де вчився в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука. Був членом АРМУ. Брав участь у розписах Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибеївському лимані в Одесі (1927–1928), автор фресок "Революція на селі", "Поділ панської землі" та "Свято врожаю" (разом з М. Рокицьким, М. Шехтманом, О. Мизіним). З 1924 р. брав участь в республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. В 1936 році був репресований. Після звільнення він облишив мистецтво монументальних форм, продовжував працювати лише в галузі станкового живопису.

Літ.: Я. Тугендхольд. Искусство октябрьской эпохи. Л., 1930. с.92.

Т.Г. Гапоненко. Монументальная живопись в ее прошлом и настоящем. М.,Л., 1931. с. 99.

Євген Холостенко. Монументальне малярство Радянської України. (X); 1932. с. 16,17, 57, 64–65, 83.

Б. Лобановский. Мозаїка і фреска. – К., 1966, с. 107.

Encyclopedia of Ukraine. Volume 1 /A–F/ Toronto Bufalo London, (1985), p.291.

Myroslava M.Mudrak. The New Generasion and Artistic Modernism in the Ukraine. Machigan. 1986, p. 157.

Живопис: Пастухи. 1927. Полотно, олія, темпера. 100 х 145. Жс-2044. Надійшов з Картинної галереї (Київ). 1931.

Слухають радіо. 1928 Полотно, темпера. 126 х 158. Жс-196. Надходження до 1941 р.

Селяни в полі. 1929. Картон, темпера.. 48 х 37. Жс-1752. Надійшов з Київ-ського музею російського мистецтва у 1938 р.

Мітинг. Початок 1930-х рр.. Полотно, темпера. 141 х 157. Жс-2450. Надходження до 1941 р.

Гвоздик К.П.
Пастухи.
1927. Полотно, темпера.
100x145. НХМУ.
Жс-2044.

Hvozdyk K.
Shepherds.
1927. Tempera on canvas.
100x145 cm. NKhMU.
Zhs 2044.



Гвоздик К.П.
Селяни в полі.
1929. Картон, темпера.
48x37. НХМУ.
Жс-1752.

Hvozdyk K.
Villagers in the Field.
1929. Tempera on carton.
48x37 cm. NKhMU.
Zhs 1752.



Гербург-Йогансен Алла Вікентіївна

1910 – 1993

Приблизно 1910 – 1913 р.– 1993, Мюнхен.

Вчилася в майстерні І.І.Падалки в Харків-ському художньому інституті.
З 1929 р. брала участь в республіканських та зарубіжних художніх виставках. В 1943 р. емігрувала до Німеччини.

Літ.:

А. Артюхова. Мистецтво книги та техніки. – Бібліологічні вісті. К., 1928, № 1, (18), с. 175. (Публікація Сергія Білоконя). Іван Сенченко. Було колись. – Україна. 1989, №№14–15. с. 12, 20.

Сергій Білокінь, кандидат філологічних наук. Роки і долі і ... Невідомий лист Михайла Бойчука. – Вісті з України, №47, листопад 1989.

Валентина Маркаде. Українське мистецтво XX століття і Західна Європа. – Всесвіт. 1990, №7, с. 179.

Графіка: Обкладинка та ілюстрації до твору Мнухо Брука "Нас тринадцять". 1930. Друкарські відбитки. 21 х 15, 3. Фонд №10. Надходження до 1941 р.

ГЕРБУРГ



Гізлер
Галина Георгіївна
1906 – 1983



6.11.1906, Ташкент – 12.08. 1983, Київ.

Вчилася в Київському художньому інституті у О.К.Богомазова, М.Л.Бойчука, С.Г.Колоса (1925–1930). 1927–1928 навчальний рік вчилася у ВХУТЕМАСі .
Працювала в галузі декоративно-прикладного мистецтва, килимарства.

Літ.: А.К.Жук. Український радянсь-кий килим. К., 1973. с. 41.
Ганна Колос. Це було їхнє життя. Щорічник. Наука і культура. Україна. Випуск 22.К., 1988. с. 452, 454–455.

Графіка: Відрисовка з портрету (Альфонсо д'Альбукерке). 1926. Папір, графітний олівець. 88х64. Влас-ність Г.С.Колос, дочки художниці (Київ).

Прикладне мистецтво:
Килимок "Коти". 1965. Вовна, ручне ткацтво. 95 х 45. Власність Г.С.Колос, дочки художниці (Київ).

Гординський Святослав Ярославович

1906 – 1993



30.12.1906, м. Коломия, тепер Івано-Франківської обл. – 8.05. 1993, м. Верона поблизу Нью-Йорку.

В 1924 р. вчився в мистецькій школі Олекси Новаківського у Львові, що була відділом Українського Тайного університету. В 1928 – навчався в Художній академії у Берліні. З 1928 – в Парижі, в академії Жюльєн, згодом – в "Модерній Академії" Ф.Леже. До 1931 р. брав участь у виставках Салону незалежних, Салону французьких митців, Салону митців-декораторів у Гран-Пале, Інтернаціонального салону мистецької книги в Пті-Пале. В 1931 р. повернувся до Львова, де разом з художником П. Ковжуном, Я. Музикою і М. Осінчуком заснував "Асоціацію Незалежних Українських Мистців" (АНУМ) та став організатором її першої виставки в Українському Національному музеї у Львові.
До 1939 р. працював в основному в галузі книжкової графіки. Брав участь у виставках в Празі, Варшаві, Берліні, Римі. З 1947 р. жив у США. Був одним з засновників "О'бєднання мистців українців в Америці" (президент Об'єднання в 1956 – 1963 рр.) та організатором численних його виставок. Працював переважно в монументальному живописі, вважав себе послідовником М.Л.Бойчука. С. Гординський – автор розписів понад 50 церков і соборів у Америці, Європі, Австралії.
Він був також поетом, критиком літератури і мистецтва, автором ряду монографій про сучасних українських художників та численних статей в енциклопедіях та журналах.

Літ.: Гординський, С. Українське мистецтво. Каталог Альманах: III виставки Спілки праці українських образотворчих мистців. 1942 (Львів, 1943), с. 5–20.

Українські церкви в Польщі: їх історія, архітектура і доля. Рим, 1969.

Українська ікона 12–18 сторіччя. Філадельфія. Провидіння. 1973.

Книга творчості українських мистців поза Батьківщиною. – Філядельфія, Па.– 1981. с. 116, 117.

Encyclopedia of Ukraine. Volume 1 /A–F/ Toronto Bufalo London, (1985), p.154.

Живопис: Міст на Сені. 1929. Полотно, олія. 53 x 72. Жс-2038. Надходження до 1941 р.

ГОРДИНСЬКИЙ

Гриценко
Леоніла Іванівна
1909 – 1992



22.01.1909, м. Бандери, тепер распубліка Молдова – 05.05.1992, Київ.

Вчилася у Київській художньо-індустріальній школі у К.М.Єлеви, Ю.С.Михайліва (1925 – 1927), Київському художньому інституті у В.Н.Пальмова, Ф.Г.Кричевського, Л.Ю.Крамаренка, в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука (1927–1931). Виконала в натуральний розмір картон фрескового розпису на тему громадянської війни, який призначався для інтер'єру Київського будинку офіцерів, але не був здійснений.
З 1938 року брала участь в художніх виставках.
Працювала в галузі художнього оформлення свят, виставок, станкового живопису, книжкової графіки, художньої мультиплікації.

Літ.: Неллі Присталенко, Валентина Рубан. Голоси минулого. – У вид.: Наука і культура. Щорічник. Вип. 24. К. 1990. с. 311.

Живопис: Епізод з громадянської війни. 1931. Полотно. Олія. 60 х 77. Жс-2427. Праворуч унизу підпис – монограма дата: ЛГ. 1931. Надходження до 1941 р.

ГРИЦЕНКО

Гриценко Л.І.
Епізод з громадянської війни. 1931.
Полотно, олія. 60x77.
НХМУ. Жс-2427.

Hrytsenko L.
Episode from the Civil War.
1931. Oil on canvas.
60x77 cm. NKhMU.
Zhs 2427.



Дайц
Йосип Абрамович
1897 – 1954



16. 08. 1897, м. Генічеськ – 29.12.1954, Харків.

Навчався в Рисувальній школі у Вільнюсі (1912) у І.Трутнева та в Харківському художньому інституті (1921–1929) у І.І.Падалки, О.В.Маренкова.
Жив у Харкові. Працював переважно в галузі станкової та книжкової графіки.
З 1927 року брав участь в республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. Член АРМУ з 1927 р.
З 1935 р. викладав у Харківському художньому інституті, професором якого став у 1947.

Літ.: Йосип Абрамович Дайц. 1897 – 1954: Каталог виставки творів з нагоди 70-річчя від дня народження художника. Харків, 1969.

Графіка: У кафе. Ілюстрація до роману А.Барбюса "Вогонь". 1936. Папір, літографія. 22 х 18,5. Грс-916. Праворуч під зображенням підпис, дата графітним олівцем: И.Дайц. 936. Надходження до 1941 р.

Ілюстрація до роману А.Барбюса "Вогонь". 1936. Папір, літографія. 22,5 х 18,5. Грс-927. Надходження до 1941 р.

Ілюстрація до роману А.Барбюса "Вогонь". 1936. Папір, літографія. 22 х 18,5. Грс-906. Надходження до 1941 р.

ДАЙЦ

Довгаль
Олександр Михайлович
1904 – 1961



27.01.1904, ст. Дебальцеве, тепер Донецької обл. – 12.03.1961, Харків.

Вчився у Харківському художньому інституті у С.М.Прохорова, І.І.Падалки та О.В.Маренкова (1922–1929). Був членом АРМ з 1925 року. З 1927р. брав участь у республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. Викладав у Харківському художньому інституті (1931–1933).
Працював у галузі станкової та книжкової графіки, плаката.

Літ: Безхутрий М.М. Олександр Довгаль. К., 1962.

Encyclopedia of Ukraine. Volume 1 /A–F/ Toronto Bufalo London, (1985), p.750.

Соколюк Людмила. Графіка бойчукістів. Видання часопису "Березіль". Видавництво М.П.Коць. Харків – Нью-Йорк. 2002.

Живопис: На вулиці. 1932. Полотно, олія. 43 х 53. Жс-1749. Надходження до 1941 р .

Куркуль-диверсант. Поч. 1930-х рр.. Полотно, олія. 65 х 87,5. Жс-0458. Надходження до 1941 р.

Графіка: Естакада. 1923. Папір, лінограв'юра. 19 х 19. Грс-363. У правому нижньому куті підпис-монограма: _Х. Під зображенням підпис, дата, назва графітним олівцем: О.Довгаль 1923 Естакада. Надійшов з бібліотеки музею 1953.

Зима. 1924. Папір, лінограв'юра. 14,5 х 15,8. Грс-3669. Під зображенням дата, підпис, назва графітним олівцем: 1924. Довгаль (лініріз) Зима Дар Н.Є. Довгаль, дружини художника (Харків). 1966.

Полільниця. 1926. Папір, лінограв'юра. 26,7 х 16,5. Грс-3941. Ліворуч унизу підпис-монограма: _Х_. Дар Н.Є. Довгаль, дружини художника (Харків). 1966.

Голова святого (з ікони). 1926. Папір, лінограв'юра. 13,5 х 10. Грс-3697. Ліворуч під зображенням дата олівцем: 1926. Дар Н.Є.Довгаль, дружини художника (Харків). 1966.

Вітальня. 1926. Папір, лінограв'юра, акварель. 28,5 х 45. Грс-3693. Під зображенням дата, назва графітним олівцем: 1926 Гостина. Дар Н.Є. Довгаль, дружини художника (Харків). 1966.

Розподіл пайка. 1927. Папір, лінограв'юра. 37,7 х 28,3. Грс-3668. Під зображенням дата, назва графітним олівцем: 1927 "Розподіл пайка". Дар Н.Є. Довгаль, дружини художника (Харків). 1966.

Стайня. 1927. Папір, лінограв'юра, акварель. 23 х 18,5. Грс-3695. Під зображенням дата, назва графітним олівцем: 1927 Стайня. Дар Н.Є. Довгаль, дружини художника (Харків). 1966.

Швачка. 1927. Папір, лінограв'юра. 35 х 25,5. Грс-4429. Під зображенням підпис, назва, дата, чорнилом: О.Довгаль "Швачка" (лінорит) 1927 р . Дар Н.Є. Довгаль, дружини художника (Харків). 1968.

Сільський мотив.1928. Папір, лінограв'юра, акварель. 34,5 х 25. Грс-364.Під зображенням підпис, дата, назва

ДОВГАЛЬ

графітним олівцем: О.Довгаль 1928 Сільський мотив. Надійшов з бібліотеки музею 1953 р.

Автопробіг "Дніпропетровськ – Дніпрельстан". 1929. Папір, ліногравюра. 37 х 25,5. Грс-3696. Ліворуч унизу підпис, дата: ОД 29. Дар Н.Є. Довгаль, дружини художника (Харків). 1966.

Цирк. 1929. Папір, ліногравюра, акварель. 34,5 х 25. Грс-3698. Дар Н.Є. Довгаль, дружини художника (Харків). 1966.

Підхопив на коня синьооку. Ілюстрація до казки. 1920-ті рр. Папір, ліногравюра. 17,5 х 13. Дар Н.Є.Довгаль, дружини художника (Харків). 1966.

Художники. 1920-ті рр.. Папір, кольорова літографія. 35,5 х 29. Грс-3670. Дар Н.Є.Довгаль, дружини художника (Харків). 1966.



Довгаль О.
Стайня.
1927. Папір, ліногравюра, акварель. 23х18,5. НХМУ. Грс-3695.

Dovgal O.
Stable.
1927. Paper, linocut, watercolour.23x18,5. NAMU. Grs-3695.

Довгаль О.М.
Полільниця.
1926. Папір, ліногравюра.
26,7х16,5. НХМУ.
Грс-3941.

Dovhal O.
A Woman Weeding.
1926. Linocut on paper.
26,7x16,5 cm. NKhMU.
Hrs 3941.





Довгаль О.М.
Швачка.
1927. Папір, ліногравюра.
35x25,5. НХМУ.
Грс-4429.

Dovhal O.
Seamstress.
1927. Linocut on paper.
35x25,5 cm. NKhMU.
Hrs 4429.

Довженко
Григорій Овксентійович
1899 – 1980



22.04.1899, с. Полтавка, тепер Баштанка Миколаївської обл. – 21.04.1980, Київ.

В 1928 р. закінчив Одеський художній інститут, да вчився у Г.Я.Комара, Д.К.Крайнева, Т.Б.Фраєрмана. Брав участь у розписах Східної торгівельної палати (1927), Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибеївському лимані (1928) і Будинку преси ім. М.М. Коцюбинського (1929) в Одесі. В цих творах виразно відчутні риси школи М.Л.Бойчука. Член АРМУ з 1925 р. З 1925 р. брав участь в республіканських і всесоюзних виставках.
З його ім'ям зв'язано відродження монументального мистецтва в Україні (друга половина 1940-х рр.). Працював над монументально-декоративним оформленням палаців культури, театрів та інших громадських споруд. Автор багатьох творів станкового живопису.

Літ.: Довженко, Григорій. Із спогадів про Бойчука і бойчукістів. Наука і суспільство, №3, 1990, с.33–36.
Григорій Довженко. Каталог виставки творів. Київ, 1983.
Неллі Присталенко. Слово про Г.Довженка. – Наука і суспільство. 1990, №3, с. 32–33.

Живопис: Куркульське гніздо. 1934. Полотно, олія. 215 х 140. Жс-2041. Надходження 1939 р.

Графіка: Ескіз розпису Східної торгової палати в Одесі. 1927. Папір, акварель. 22 х 33,3. Грс-5821. Праворуч під зображенням підпис графітним олівцем: Довженко Надійшов від автора (Київ) 1972.
Ескіз розпису Східної торгової палати в Одесі. 1927. Папір, акварель. 25 х 34,2. Грс-5822. В правому нижньому куті підпис-монограма: ГД. Наді-йшов від автора (Київ) 1972.
Ескіз розпису Східної торгової палати в Одесі. 1927. Папір, акварель. 25,3 х 34,5. Грс-5823. Праворуч під зображенням підпис графітним олівцем: Довженко. Надійшов від автора (Київ) 1972.
Ескіз розпису Східної торгової палати в Одесі. 1927. Папір, акварель. 25,4 х 34,5. Грс-5824. Праворуч під зображенням підпис графітним олівцем: Довженко. Надійшов від автора (Київ) 1972.
Ескіз розпису Східної торгової палати в Одесі. 1927. Папір, акварель. 25,3 х 41,4. Грс-5825. Праворуч під зображенням підпис-монограма чорнилом: ГД. Надійшов від автора (Київ) 1972.

ДОВЖЕНКО



Довженко Г.О.
Куркулі.
1934. Полотно, олія.
215x140. НХМУ.
Жс-2041.

Dovzhenko H.
Kulaks.
1934. Oil on canvas.
215x140 cm. NKhMU.
Zhs 2041.

Єлева
Костянтин Миколайович
1897 – 1950



17.05. 1897, Київ – 19.11. 1950, Київ.

Закінчив Київську художню школу (1918) та Українську державну академію мистецтв (1922), де вчився у М.Л.Бойчука . Був членом АРМУ. З 1921 року брав участь у республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. З 1949 р. – професор Київського художнього інституту. Працював в галузі театрально-декораційного та станкового живопису, рисунку агітплаката.

Літ.: Кость Єлева. Новітні шляхи в мистецтві. – Гарт. 1925, №1, с. 153 – 190.

Л. Владич. Виставка малюнків Костянтина Миколайовича Єлеви. (1897–1950). К., 1955.

Живопис: Голова робітника. 1927. На звороті: Жінка біля столу з лампою. Полотно, олія. 105 х 75. Жс-1694. Надійшов з Бази української художньої виставки. 1939.

Голова робітника. Кін. 1920-х – поч. 1930-х рр. – Полотно, олія. 145 х 100. Жс-2623. Надійшов з Бази української художньої виставки. 1939.

Арешт. Поч. 1930-х рр. Полотно, олія. 150х200. Жс-2449. Надійшов з Бази української художньої виставки. 1939.

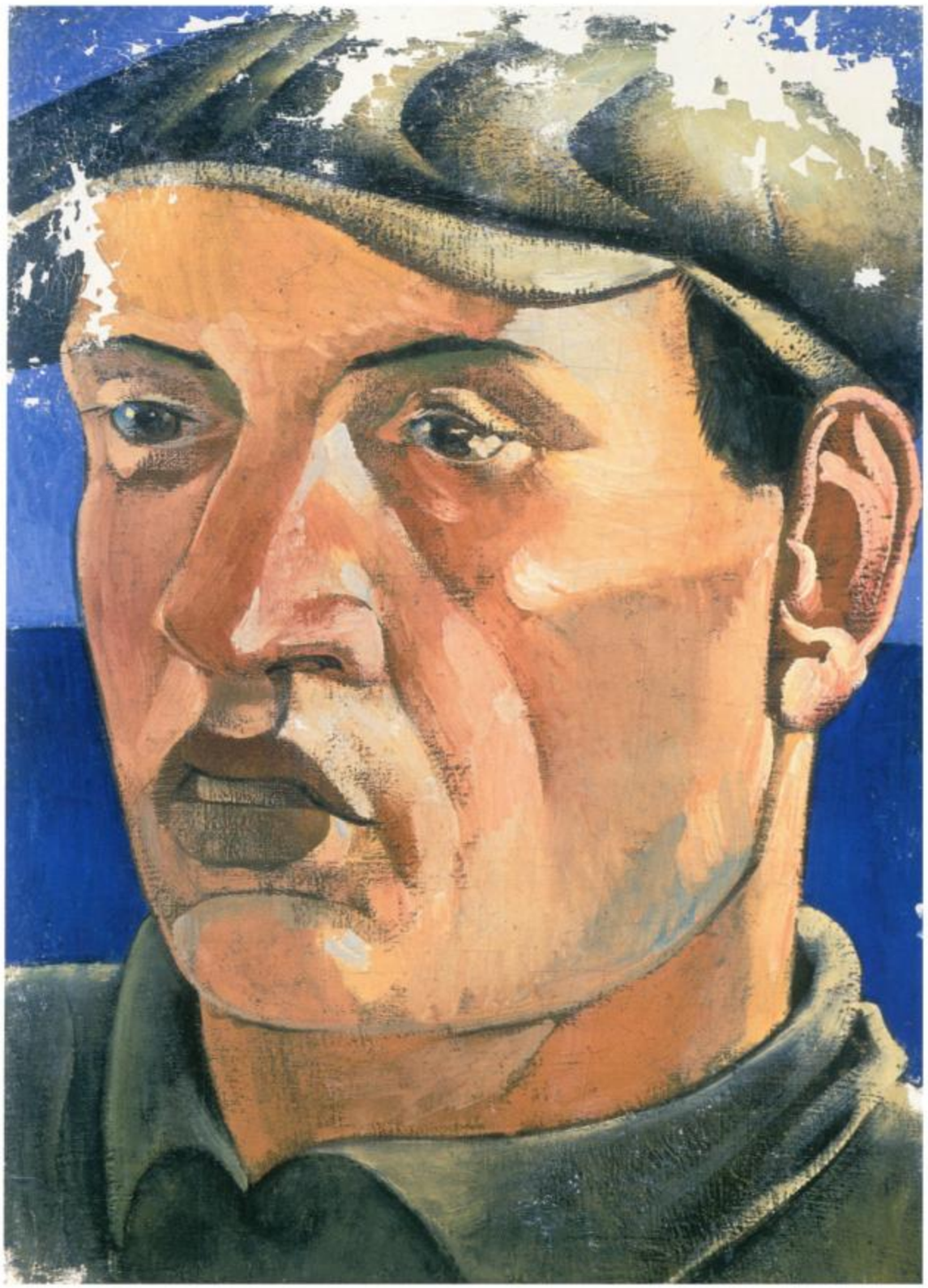
Святошино. Поч. 1930-х рр. Полотно, олія. 114х95 Жс-2626. Надійшов з Бази української художньої виставки. 1939.

Графіка: Жінка, зображена зі спини. Кін. 1920-х рр. Папір, вугіль. 40,7 х 30. Грс-5850. Надійшов від Т.О.Максимович, дружини художника (Київ), 1972.

Жінка біля столу. Кінець 1920-х рр. Папір, італійський олівець. 41,2 х 30. Грс-5863. Надійшов від Т.О.Максимович, дружини художника (Київ), 1972.



ЄЛЕВА



Єлева К.О.
Голова робітника.
1927. Полотно, олія.
105x75. НХМУ.
Жс-1694.

Yeleva K.
Head of a Worker.
1927. Oil on canvas.
105x75 cm. NKhMU.
Zhs1694.

ліворуч:
Єлева К.О.
Жінка, зображена зі спини. 1920 рр.
Папір. вугіль 40,7x30.
НХМУ. Грс-5850.

Yeleva K.
Woman Portrayed From Back. 1920s.
Charcoal on paper.
40,7x30 cm. NKhMU.
Hrs 5850.

Іванова
Антоніна Миколаївна
1893 – 1972



25.04.1893, Кагарлик, нині Київської обл. – 12.03. 1972, Москва.

Вчилася в рисувальній школі Товариства заохочування мистецтв у Петербурзі у І.Я.Білі-біна, М.К.Реріха, В.О.Щуко (1911–1915), в Нових майстернях у О.Є.Яковлєва, М.В.Добужинського, Є.Є.Лансере (1915–1915). Виступила на виставці "Мир искусства" (1917).

В 1917–1922 рр. вчилася в Українській державній академії мистецтв в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука. Викладала на курсах при Академії (1922–1923). Була членом АРМУ. З 1923 р. жила в Москві. Брала участь у розписах Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибеївському лимані в Одесі (1927–1928), автор фрески "Селянська родина" (разом з М.Л.Бойчуком).

З 1921 р. брала участь в республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. Працювала також в галузі станкового та декоративного мистецтва.

Була хранителем мистецької спадщини М.Бойчука і пристрасним пропагандистом бойчукізму.

Літ.: Муратов Е. Художник А.Н.Иванова. – Декоративное искусство. 1959, №1, с. 43–44.

В.И. Костин. Фрески и панно Антонины Ивановой.– Декоративное искусство СССР. 1970, №7. с. 32–33.

Данченко Н. Две творческие судьбы.– Творчество, 1974, №11, с. 15–16.

Неллі Присталенко, Валентина Рубан. Голоси минулого.– У вид.: Наука і культура. Щорічник. Вип. 24. К., 1990, с. 302–313.

Живопис: Пряля. 1919. Полотно, темпера. 162 х 133. Жс-967. Дар І.С. Диченка (Київ). 1970.

Жіночий портрет на синьому тлі. 1920–1922. Картон, темпера. 46,5 х 36,5. Власність Г.С.Колос (Київ).

Робота в полі. 1920-ті рр. Полотно, темпера. 98 х 95. Жс-1745. Надходження до 1941 р.

Графіка: Жіночий портрет в профіль. 1919. Папір, акварель, графітний олі-вець 25,5 х 11,3. Власність Г.С.Колос (Київ).

Портрет юнака. 1919–1920. Папір, акварель, гуаш, графітний олівець. 25 5 х 20. Власність Г.С.Колос (Київ).

Подруги. 1920. Папір, акварель, графітний олівець. 31,5 х 21,5. Власність Г.С.Колос (Київ).

Оголена в намисті. 1920-ті рр. Папір, акварель, гуаш, графітний олівець. 10,7 х 5,5. Власність Г.С.Колос (Київ).



Іванова А.М.
Пряля.
1919. Полотно, темпера.
162x133. НХМУ.
Жс-967.

Ivanova A.
The Spinner.
1919. Tempera on canvas.
162x133 cm. NKhMU.
Zhs 967.



Іванова А.М.(?)
Кохання.
1920-ті рр. Картон, темпера. 84х59. НХМУ. Жс-2389.

Ivanova A.(?)
Love.
1920s. Tempera on carton. 84x59 cm. NKhMU. Zhs 2389.



Іванова А.М.
Жіночий портрет на синьому тлі.
1920–1922. Картон, темпера. 46,5x36,5. Власність Г.С.Колос. Київ.

Ivanova A..
Portrait of a Woman on a Blue Background.
1920–22. Tempera on carton. 46,5x36,5 cm. H.S.Kolos collection, Kyiv.

Іванченко Павло Михайлович

1898 – 1990



19.01.1898, с. Андріяшівка, тепер Сумської обл.,– 05. 09. 1990.

Закінчив Глинську керамічну школу (1919) та Київський художній інститут, де вчився у Л.Ю.Крамаренка та М.Л.Бойчука. В 1922 – 1925 та 1929–1932 рр. викладав у Межи-гірському мистецько-керамічному технікумі (з 1928 р. – Межигірський художньо-керамічний інститут, з 1931 р. – Український технологічний інститут кераміки і скла).
Майстер художньої кераміки, автор багатьох декоративних фарфорових та майолікових виробів, педагог. Працював також в галузі станкової графіки.

Літ.:

Иванченко Павел Михайлович. Керамические архитектурно-де-коративные изделия для детских садов и яслей. К., 1952.

П.Мусієнко. Художники Межигір'я (Публі-кація О.В.Юрчишиної, Н.І.Федо-рової) – Народна творчість та етнографія. 1989, №6, с.47–53.

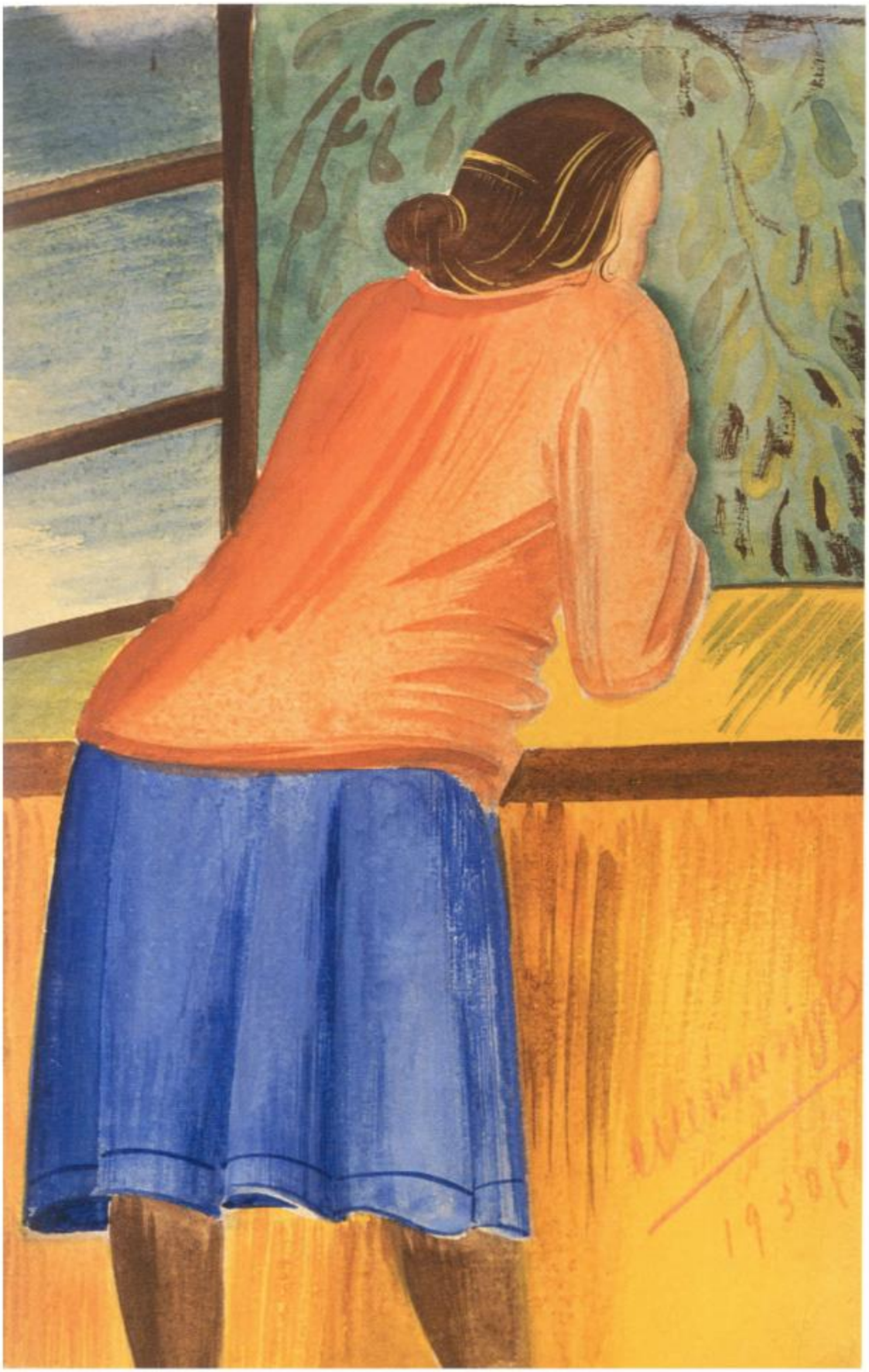
Графіка:

Піднімає вазу. Начерк. 1930. Папір, графітний олівець. 26,3 х 17. Грс-8538/9. Надійшов від автора (Київ). 1989.

Біля вікна. Межигір'я. 1930. Папір, гуаш, графітний олівець. 26,3 х 17. Грс-8538/1. Праворуч унизу напис, дата червоним олівцем: Межигір'я. 1930. Надійшов від автора (Київ). 1989.

Літнього вечора. Межигір'я. 1930. Папір, туш, пензель, білило. 17 х 26,3. Грс-8538/14. Ліворуч унизу напис червоним олівцем: Межигір'я. Київ. Надійшов від автора (Київ). 1989.

ІВАНЧЕНКО



Іванченко П.М.
Біля вікна. Межигір'я.
1930. Папір, гуаш,
графітний олівець. 26,3x17.
НХМУ. Грс-8538/1.

Ivanchenko P.
By the Window.
Mezhyhiria. 1930. Gouache,
graphite pencil on paper.
26.3x17 cm. NKhMU.
Hrs 8538/1.

Касперович Микола Іванович

1885 – 1938



18.12.1885, хутір Лапин Ріг Козелецького р-ну нині Чернігівської обл. – страчений 7.05. 1938. Київ.

Друг і учень М.Л.Бойчука. Початкову художню освіту здобув у Москві. Закінчив Краків-ську художню академію (1905–1909), де вчився у Ю.Панкевіча. Продовжив навчання в Парижі, в школі-майстерні М.Л.Бойчука (1909–1910). Взяв участь у виставці Салону Незалежних (1910), з М.Л.Бойчуком та С.О.Налепінською здійснив подорож по Італії. В 1911 р., повернувшись разом з М.Л. Бойчуком до Львова, працював у Національному музеї над реставрацією ікон.
Наприкінці 1911 р. почав працювати в Києві та Чернігові як художник-реставратор. Викладав фахові дисципліни на курсах учителів рисування та скульптури в Миргородському художньо-керамічному технікумі ім. М.В.Гоголя (до 1921). З 1921 р. – професор Української державної академії мистецтв.Керував реставраційною майстернею Державного культурно-історичного заповідника "Всеукраїнське музейне містечко" у Києві (1927–1930). Виконував реставраційні роботи в Харківському художньо-історичному музеї (1928) та Київських музеях Російського та Західного і Східного мистецтва (1935–1937). Реставрував Врубелівський іконостас Київської Кирилівської церкви (1935).

Літ: Я. Тугендхольд. Письмо из Парижа.– Аполлон. Май – июнь 1910, №8, Хроника, с.17. В.Зуммер. Біографічна довідка про М.І.Касперовича. ЦДАМЛМ. Ф. 358, од. зб. 819, арк. 1.

Encyclopedia of Ukraine. Volume 1 /A–F/ Toronto Bufalo London, (1985), p.429.

Сергій Білокінь. "Архітектура всесвіту" Миколи Касперовича. – Образотворче мистецтво. 2004, № 1. с. 52–56.

Живопис: Качки. 1920-ті. Картон, темпера. 26 х 28,5. Жс-1705. Надійшов від К.М. Антонович (Київ) до 1922.

Голова дівчинки. 1920-ті. Фанера, темпера. 23 х 23. Жс-453. Надійшов від М.Л. Бойчука (Київ). 1928.



КАСПЕРОВИЧ

Касперович М.І.
Качки.
1920-ті рр. Картон, темпера. 26х28,5. НХМУ. Жс-1705.

Kasperovych M.
Ducks.
1920s. Tempera on carton. 26x28,5 cm. NKhMU. Zhs 1705.

ліворуч: Касперович М.І.
Голова дівчинки.
1920-ті рр. Дерево, темпера. 23х23. НХМУ. Жс-453.

Kasperovych M.
Head of a Girl.
1920s. Tempera on wood. 23x23 cm. NKhMU. Zhs 453.



Касперович М. І.
Ангел.
Початок 1910-х рр.
Папір, графітний олівець.
31,9x18,3. Фонд Я.Музики.
ЛКГ. Н-V-7.

Kasperovych M.
Angel.
Early 1910s. Graphite pencil
on paper. 31,9x18,3 cm.
Yaroslava Muzyka archive,
LKG. FMz. H-V-7.





Касперович М.І.
Ескіз фрески.
Початок 1910-х рр. Папір, графітний олівець. 31х29.
Фонд Я.Музики.
ЛКГ. 2-V-31.

Kasperovych M.
Sketch of a Fresco.
Early 1910s. Graphite pencil on paper. 31x29 cm.
Yaroslava Muzyka archive,
LKG. 2-V-31.

Козловський Костянтин Степанович

1906 – 1975



3.06. 1906, м. Київ – 7.03.1975, Київ.

Художню освіту здобув на відділенні живопису Київського художньо-індустріального технікуму (1922–1924), де викладали М.Козик, Ю.Михайлів, К.Єлева та поліграфічному факультеті Київського художнього інституту (1925–1930). Вчителями з фаху були: С. Налепінська-Бойчук, В.Юнг, О.Усачов, І.Плещинський, В. Касіян.

Жив у Києві. Працював у галузі станкової та книжкової графіки, переважно в техніці гравюри на дереві; з 1957 р.– цілком в галузі екс-лібрису. З 1930 р. брав участь в республікан-ських, всесоюзних та зарубіжних виставках.

Літ.:

Густ А. Виставка графіки К.С.Козловського.– Образотворче мистецтво. 1939, №7, с. 19–23.

Константин Козловский. Каталог. – Тамбов, 1965.

Константин Козловский. Каталог выставкви. – Красноярск. 1966.

Выставка работ художника-иллюстратора и оформителя Константина Степановича Козловского: Иллюстрации, открытки, экслибрис, эстампы. – Л., 1967.

Д. Валеева. Гравюра, экслибрис, акварель. Выставка работ киевского художника. – Советская Татария. 1968, 16 октября.

Кофтов К. Майстер екслібрісів.– Вечірній Київ. 1968, 22 січня.

Выставка работ художника-иллюстратора и оформителя Константина Степановича Козловского: Иллюстрации, открытки, экслибрис, эстампы. – Л., 1967.

Графические работы К.С.Козловского, К,К. Козловского: Каталог выставки. – Ижевск, 1971.

Пушкин и декабристы. Выставка экслибрисов.– Л., 1975.

Образ женщины. Выставка экслибрисов. – Л., 1975.

Выставка книжных знаков "Земля-Космос-Вселенная": М., 1989.

Графіка:

Пиляр. 1929. Папір, дереворит. 16,4 х 11. Грс-4815. Надійшов з Київського музею російського мистецтва 1970.

Чистять сніг. 1929. Папір, дереворит. 14 х 9,5. Грс-8702. Внизу під зображенням дата, підпис, напис графітним олівцем: 1929 К.Козловський Чистят снег. Надійшов від Л.К.Козловської, дружини художника (Київ). 1990.

Межа осідлості. Гетто Єрусалимка. 1930. Папір, дереворит. 12,2 х 17,5. Грс- 8703. Під зображенням дата, підпис, графітним олівцем: 1930 Козловский. 1931. Надійшов від Л.К.Козловської, дружини художника (Київ). 1990.

Межа осідлості. Гетто Єрусалимка. 1930. Папір, дереворит. 15,2 х 25,9. Грс-8700. У верхньому куті ліворуч підпис, дата, напис графіт-ним олівцем: К.Козловські 30 Гетто Єрусалимка

Межа осідлості. Гетто Єрусалимка. 1930. Папір, дереворит. 12,5 х 17,5. Грс-8701. В правому нижньому куті монограма на чорному тлі: К.К. Під зображенням дата, підпис графітним олівцем: 1930 К.Козловский. Надійшов від Л.К. Козловської, дружини художника (Київ). 1990.

Козловський К.С.
Межа осідлості.
Єрусалимка.
1930. Папір, дереворит.
12,5x17,5. НХМУ.
Грс-8701.

Kozlovsky K.
Pale of Settlement.
Yerusalymka.
1930. Woodcut on paper.
12,5x17,5 cm. NKhMU.
Hrs 8701.



Колос
Сергій Григорович
1888 – 1969



8.10.1888, Петербург – 9.12.1969, Київ.

Навчався в Італії, в Неаполітанському інституті красного мистецтва (1911), продовжував мистецьку освіту в Мюнхені (1912–1914). Вчився в Українській державній академії мистецтв в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука та в майстерні композиції та народного орнаменту В.Г.Кричевського (1918–1922). Брав участь у розписах приміщення Київського оперного театру до 1-го з'їзду волосних виконкомів, разом з Т.Бойчуком – автор панно "Коваль" (1919) та рисунку "З одного казанка" до розпису Луцьких казарм (1919). З 1927 року брав участь в республіканських і всесоюзних художніх виставках.

Очолював текстильне відділення Київського художнього інституту (1925–1930). В І-й половині 1930-х рр. викладав у Маргеланському шовкоткацькому технікумі та Ташкент-ському текстильному інституті (1936–1940), в Київському училищі прикладного мистецтва (1946).

Майстер декоративно-прикладного мистецтва і мистецтвознавець. В 1988 р. в Державному музеї українського образотворчого мистецтва відбулася персональна виставка його творів (101 твір декоративно-прикладного мистецтва, живопису й графіки.)

Літ.: Ганна Колос. Це було їхнє життя. – У вид.: Наука і культура. Україна. Випуск 22. К., 1988, с. 452–456.

Сергій Колос. – Не імітація, а творчість. – У вид.: Наука і культура, Україна. Випуск 22. К., 1988, с.456–463.

Колос С.Г. і Хургін М.Д. Декоративні тканини. К., 1949.

Колос С.Г. Українське народне мистецтво. Вбрання. К., 1961.

Наталя Крутенко. Сергій Колос – художник, педагог, учений. – Образотворче мистецтво. 1989, №1, с. 25–26.

Графіка: Дівчина з квіткою. (Відрисовка з твору М.Л.Бойчука). 1918. Папір, графітний олівець. 26,5 х 35,8. Грс-8457. Надійшов від Г.С.Колос, дочки художника. (Київ). 1989.

Коваль. Ескіз оформлення Київського оперного театру. 1919. Папір, графіт-ний олівець. 17 х 21,5. Грс-8458. Надійшов від Г.С.Колос, дочки художника. (Київ). 1989.

З одного казанка. Ескіз розпису Луцьких казарм. 1919. Папір, графітний олівець. 26,5 х 35,8. Грс-8455. Надійшов від Г.С.Колос, дочки художника. (Київ). 1989.

В кафе. 1919. Папір, акварель, графітний олівець.17,7х21,5. Грс-8456. Наді-йшов від Г.С.Колос, дочки художника. (Київ). 1989.

Портрет А.М.Іванової. Початок 1920-х рр. Папір, графітний олівець. 35,5 22,5. Грс-8449. Надійшов від Г.С.Колос, дочки художника. (Київ). 1989.

Портрет А.М.Іванової. Початок 1920-х рр. Папір, графітний олівець. 40,5 х 27. Грс-8447. Надійшов від Г.С.Колос, дочки художника. (Київ). 1989.

Оголена. Початок 1920-х рр. Папір, графітний олівець. 30 х 22. Грс-8451. Надійшов від Г.С.Колос, дочки художника. (Київ). 1989 .

Чоловік, що сидить. Початок 1920-х р. Папір, графітний олівець.22,5 х 35,5. Грс-8448. Надійшов від Г.С.Колос, дочки художника. (Київ). 1989.

Юнак з квіткою. Початок 1920-х рр. Грс-8452. Папір, графітний олівець. 25,8 х 20,5. Надійшов від Г.С.Колос, дочки художника. (Київ). 1989.

Троє біля столу. Ескіз. Початок 1920-х рр. Папір, акварель, графітний олі-вець. 19,5х13; 22,7х21,5. Грс-8453. Надійшов від Г.С.Колос, дочки художника. (Київ). 1989.

Подруги. Початок 1920-х рр. Папір, графіт-ний олівець, акварель. 27,7 х 24. Грс-8450. Надійшов від Г.С.Колос, дочки художника. (Київ). 1989.

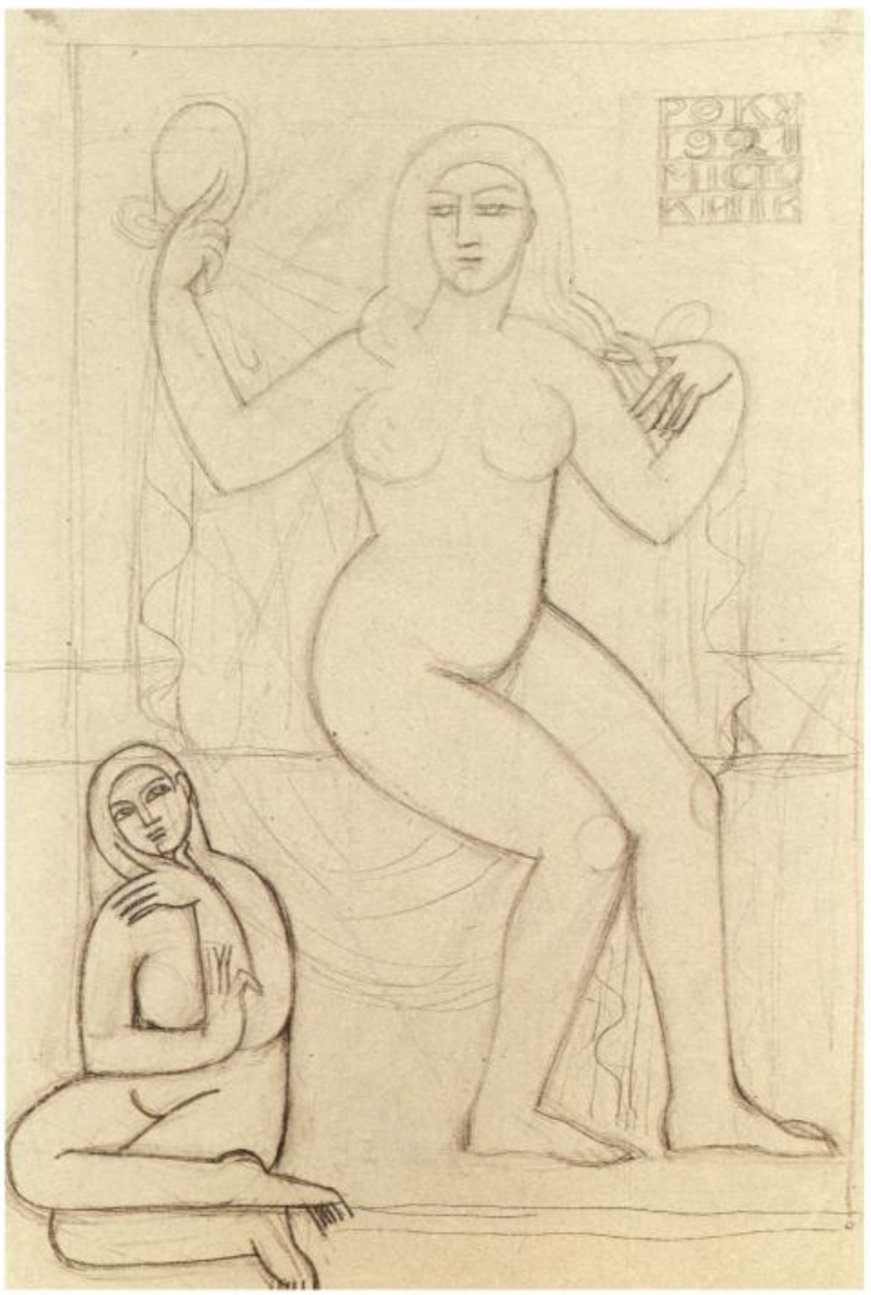
Пряля. Початок 1920-х рр. Папір, графітний олівець. 27,4 х 35,5. Грс-8459. Надійшов від Г.С.Колос, дочки художника. (Київ). 1989.

Жінка з дитиною. Початок 1920-х рр. Папір, графітний олівець. 35,3 х 22. Грс-8460. Надійшов від Г.С.Колос, дочки художника. (Київ). 1989.

Карл Маркс. Ескіз гобелена. 1926. Папір, акварель, графітний олівець. 26,4 х 36,8. Грс-8454. Надійшов від Г.С.Колос, дочки художника. (Київ). 1989.

Колос С.Г.
Оголена з дзеркалом.
1921. Папір, графітний олівець. 33,2x20,5. Власність Г.С.Колос. Київ.

Kolos S.
Nude with Mirror.
1921. Graphite pencil on paper. 33,2x20,5 cm. H.S.Kolos collection, Kyiv.



Колос.С.Г.
Шашисти.
Поч. 1920-х рр.
Дерево, темпера. 30x24.
Власність Г.С.Колос.
Київ.

Kolos S.
Chess Players.
Early 1920s. Tempera on wood. 30x24 cm.
H.S.Kolos collection,
Kyiv.



Котляревська Марія Євгенівна

1902 – 1984

8.02.1902, м. Горлівка, тепер Донецької обл. – 18.06.1984, Київ.

Вчилася в Харківському художньому інституті у О.В.Маренкова та І.І.Падалки (1922–1929). Була членом АРМУ. З 1927 р. брала участь у республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. В 1946–1952 рр. була репресована. Працювала в галузі станкової та книжкової графіки.

Літ.:

Каталог виставки М.С.Котляревської до 60-річчя з дня народження, Дніпропетровськ, 1962.

Л.Тверская. Мария Котляревская. – В изд.: Советская графика. 79–80. М., 1981, с.245–256.

Соколюк Людмила. Графіка бойчукістів. Видання часопису "Березіль". Видавництво М.П.Коць. Харків – Нью-Йорк. 2002. с. 88–97, 111, 117, 137–139, 143–147,

Живопис :

Водна станція. 1932. Полотно, олія. 72 х 54. Жс-2428. Надходження до 1941 р.

Озброювання робітників. Поч. 1930-х рр. Полотно, олія. 100 х 100. Жс-0240. Надходження до 1941 р.

Графіка :

Безпритульні. 1926. Папір, ліногравюра. 13,3 х 14. Грс-4366. Під зображенням підпис, назва, дата графітним олівцем: Мар. Котляревська Безпритульні 1926. Надходження до 1941 р.

Качки біля річки. Заставка. 1926. Папір, ліногравюра. 7,5 х 14. Грс-4997. Під зображенням підпис, напис, дата, графітним олівцем: Марія Котляревська 1926 Надійшов з архіву О.Махновської. 1968.

Партизани. 1927. Папір, ліногравюра. 34 х 25,3. Грс-4394. Під зображенням підпис, дата, назва графітним олівцем: М. Котляревська заставка 1927. Партизани. Надходження до 1941 р.

Махновці. 1927. Папір, ліногравюра. 34 х 26. Грс-4409. Під зображенням підпис, назва, дата, чорнилом: М.Котляревська. 1927 р. "Махновці" (лінорит) 1927. Надходження до 1941 р.

За метеликом. 1927. Папір, ліногравюра. 15,6 х 14,6. Грс-4365. Під зображенням підпис, дата графітним олів-цем: М.Котляревська заставка 1927. Надходження до 1941 р.



КОТЛЯРЕВСЬКА

Котляревська М. Є.
Водна станція.
1932. Полотно, о. 72x54.
НХМУ. Жс-2428.

Kotliarevska M.
Aquatic Sports Station.
1932. Oil on canvas.
72x54 cm. NKhMU.
Zhs 2428.





Котляревська М.С.
За метеликом.
1927. Папір, графіт. олівець. 33,2x20,5. НХМУ. Грс-4365.

Kotliarevska M.
Chasing a Butterfly.
1927. Graphite pencil on paper. 15,6x14,6 cm. NKhMU. Hrs 4365.

Кравченко
Охрім Севастянович
1903 – 1985



10.02.1903, с. Кишенці, тепер Київської обл. – 30.10.1985, м. Львів.

Вчився в Київській художньо-індустріальній школі у Ю.Михайліва, М.Козика, К.Єлеви, С.Налепінської-Бойчук (1922–1924); в Київ-ському художньому інституті у Л.Ю.Крамаренка та М.Л.Бойчука (1924–1930). В 1930 р. був репресований. В 1946–1956 рр. викладав стінну поліхромію в Львівському училищі прикладного та декоративного мистецтва, рисунок – в поліграфічному інституті.

Літ.: Охрім Кравченко. Виставка творів. Львів, 1973.

Кравченко Я. О.Кравченко. Каталог виставки. Львів, 1985.

Ярослав Кравченко. Дерево життя.– Дзвін. 1990, №1, с. 146–153.

Сидор Олег. Чистий голос Охріма Кравченка. Образотворче мистецтво, №1, 1992, с. 14–16.

Кравченко Я. Київський період творчості Охріма Кравченка. Академія мистецтв України, Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. Випуск другий. Під редакцією Ю.Іванченка, К., Кий, 2001, с. 67–73.

Графіка: Натурщиця. 1929. Папір, графіт-ний олівець. 17 х 23,6. Грс-8552. Праворуч внизу дата, підпис: 1929 р. О.Кравчен(ко) Надійшов від Я.О.Кравченка, сина художника (Львів). 1989.

Сумна жінка. Етюд до фрески. 1929. Папір, акварель, кольоровий олівець. 18,5 х 14. Грс-8543. Праворуч унизу підпис, дата: ОК 3. IV. 29 р. Надійшов від Я.О.Кравченка, сина художника (Львів). 1989.

Вантажник. 1930. Калька, графітний олівець. 22,5 х 17,5. Грс-8551. У правому нижньому куті дата, підпис: 1930 О. Кравченко. Надійшов від Я.О. Кравченка, сина художника (Львів). 1989.

КРАВЧЕНКО



Кравченко О.С.
Вантажник.
1930. Калька, графітний олівець. 22,5x17,5. НХМУ. Грс-8551.

Kravchenko O.
A Loader.
1930. Graphite pencil on carbon paper. 22,5x17,5 cm. NKhMU. Hrs 8551.

Кутинська Віра Іванівна

1897 – 1981



14.09.1897, с. Зарубенці, тепер Київської обл. – 27.11.1981, Київ

Вчилася в Українській державній академії мистецтв (з 1924 р. – Київський художній інститут) в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука (1920 –1925, 1930–1931). З 1921 р. брала участь в художніх виставках. Працювала в галузі декоративного мистецтва та художньої мультиплікації.

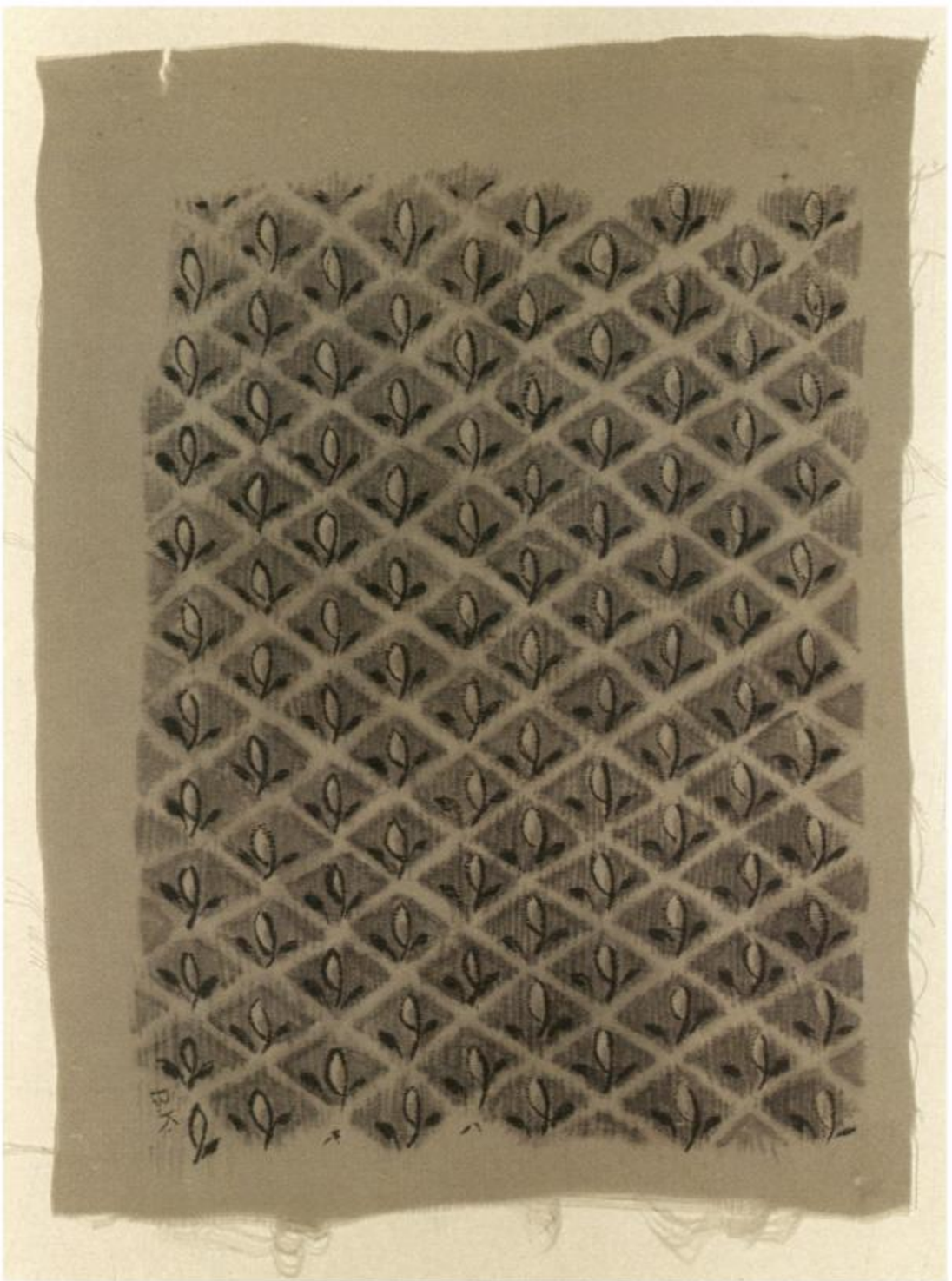
Літ.: Ф. Ернст. Каталог 2-ої звітної виставки Української Академії мистецтв. Осінь 1921 р. ІМФЕ. Ф. 13–5, од. Зб. 319, 441.

М.В. Трубецька. Творча біографія. (1967). – ЦДАМЛМ. Ф. 358, од.зб. 652.

Графіка: Зарисовка орнаментів з узбець-кої народної вишивки. 1942– 1943. Калька, туш, акварель. 15,3 х 23,6. Фонд № 50. Дар О.А.Братка, сина художниці.(Київ). 1989.

Орнаментальний мотив. 1960-ті рр. Шовк, акварель, туш. 16 х 21. Фонд № 50. Праворуч унизу підпис-монограма: К.В. Дар О.А.Братка, сина художниці.(Київ). 1989.

КУТИНСЬКА



Кутинська В.
Орнаментальний мотив.
1960-і рр. Шовк, акварель, туш. Фонд №50.

Kutynska V.
Ornamental motive.
1960s. Silk, watercolour, ink. Fond #50.

Липківський Іван Васильович

1892 – 1937

ФОТО ВІДСУТНЄ

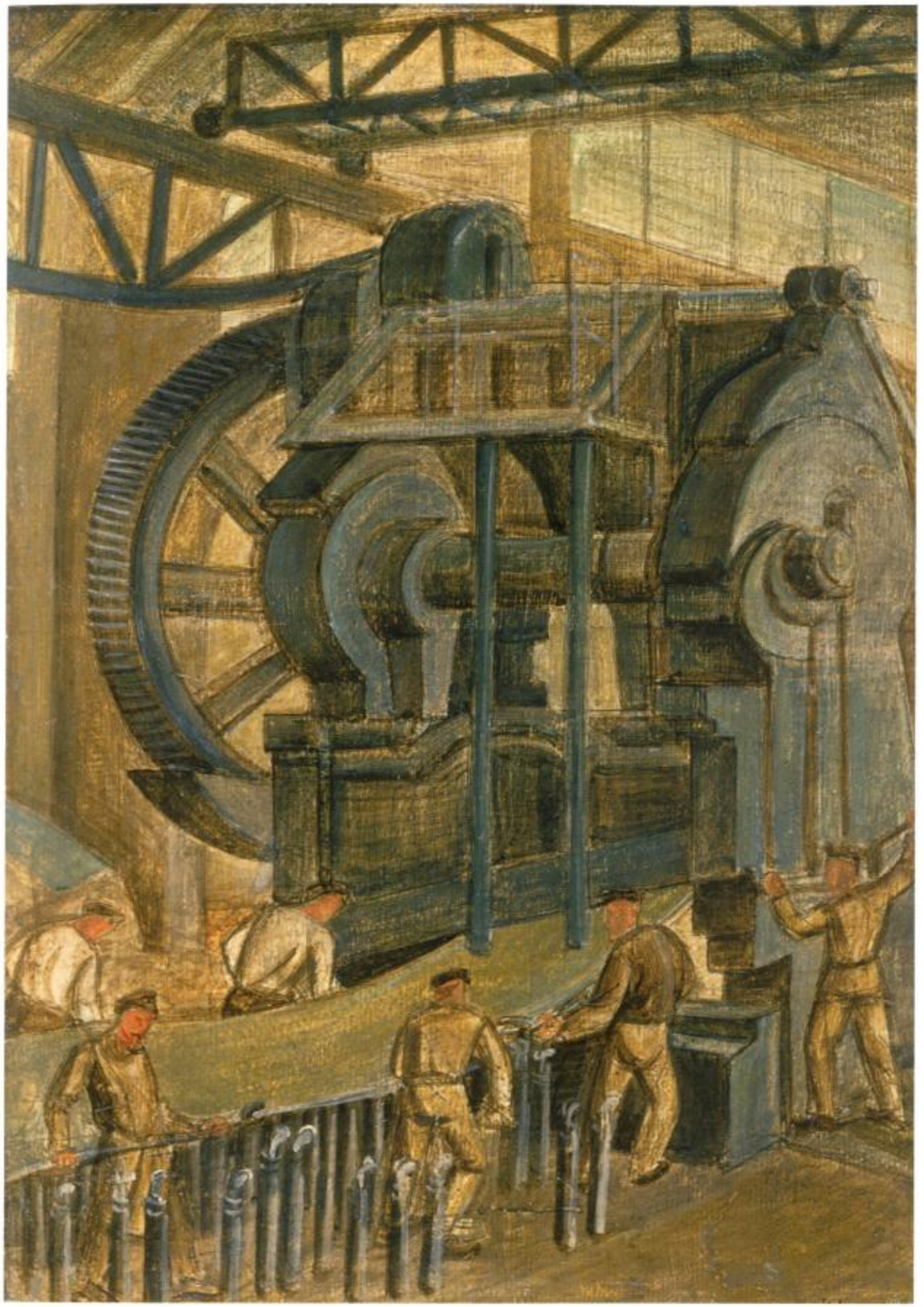
14.09.1892, м.Липовець, тепер Київської обл. – страчений 13.07.1937, Київ.

Вчився в Київській художній школі (1913–1919) та в Українській державній академії мистецтв (з 1924 р. – Київський художній інститут) в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука. Брав участь у розписах павіль-йону Української РСР на 1-й Всеросійській кустарно-промисловій і сільськогосподарській виставці в Москві (1923). Був членом АРМУ. З 1924 р. брав участь в республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках.
Викладав у Київському художньому інституті.

Літ.: М.В.Трубецька. Творча біографія. (1967). – ЦДАМЛМ. Ф. 358, од.зб. 652.
А. Мордань. О ранних советских фресках на Украине. – У вид.: Художник и город. М., 1988, с. 280. Сергій Білокінь. З-під неправди. .– Україна. 1988, № 9, с.11,12.

Живопис: Завод Дзержинського. 1926. Полотно, олія. 85 х 110. Жс-2627. Надходження 1928 р.
Червона домна. 1926. Полотно, олія. 120 х 95. Жс-2628. Надходження 1937 р.
Завод. Сталепрокатний цех. Етюд. 1926 – 1927. Полотно, олія. 55 х 39. Жс-2466. Праворуч унизу підпис: Ів. Липківський. Надходження 1937р.
Угода на соцзмагання. 1932. Полотно, олія. 206 х 132. Жс-2531. Надходження 1937 р .

ЛИПКІВСЬКИЙ

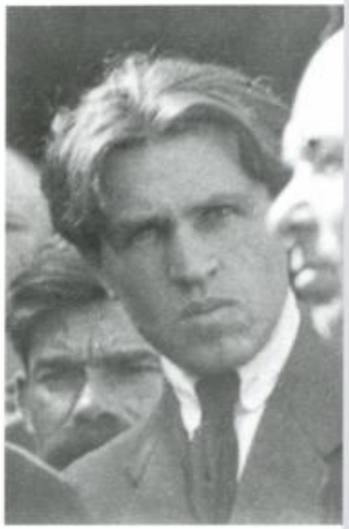


Липківський І.В.
Завод. Сталепрокатний цех. Етюд.
1926–27. Папір на фанері, темпера. 55х39. НХМУ. Жс-2466.

Lypkivsky I.
In the Steel-Rolling Department. A Study.
1926–27. Tempera, paper on veneer. 55x39 cm. NKhMU. Zhs 0323.

Лісовський Роберт Антонович

1893 – 1982



29.12.1893, м. Кам'янське, тепер Дніпродзержинськ – 28.12.1982, Женева.

Вчився в художньо-промисловій школі ім. М.В.Гоголя в Миргороді у О.Г.Сластьона, Київському художньому училищі, Україн-ській державній академії мистецтв у О.О. Мурашка, В.Г.Кричевського, М.Л.Бойчука, Г.І.Нарбута (1917–1920). З 1921 р. жив у Варшаві, з 1922 – у Львові, з 1927 – у Лейпцигу, потім – у Берліні, де закінчив Берлінську академію мистецтва. З 1929 р. жив у Празі, викладав в Українській пластичній студії (1929– 1945). Працював у галузі графіки, живопису, килимарства та пластики. Брав участь у художніх виставках.
Після Другої світової війни жив у Лондоні, був головою Союзу українців у Великій Британії, з 1962 р. жив у Женеві .

Літ.: М.Голубець. Роберт Лісовський. – Українське мистецтво у Львові. Падолист 1926. Рік І, ч.– 2, с. 33–38.

В. Січинський. Книжкова графіка Роберта Лісовського. – Бібліологічні вісті. 1927, №2, с. 91–96.

Попович, Володимир. Роберт Лісовський. Нотатки з мистецтва. (Філадель-фія), 24, 1984, с. 27–36.

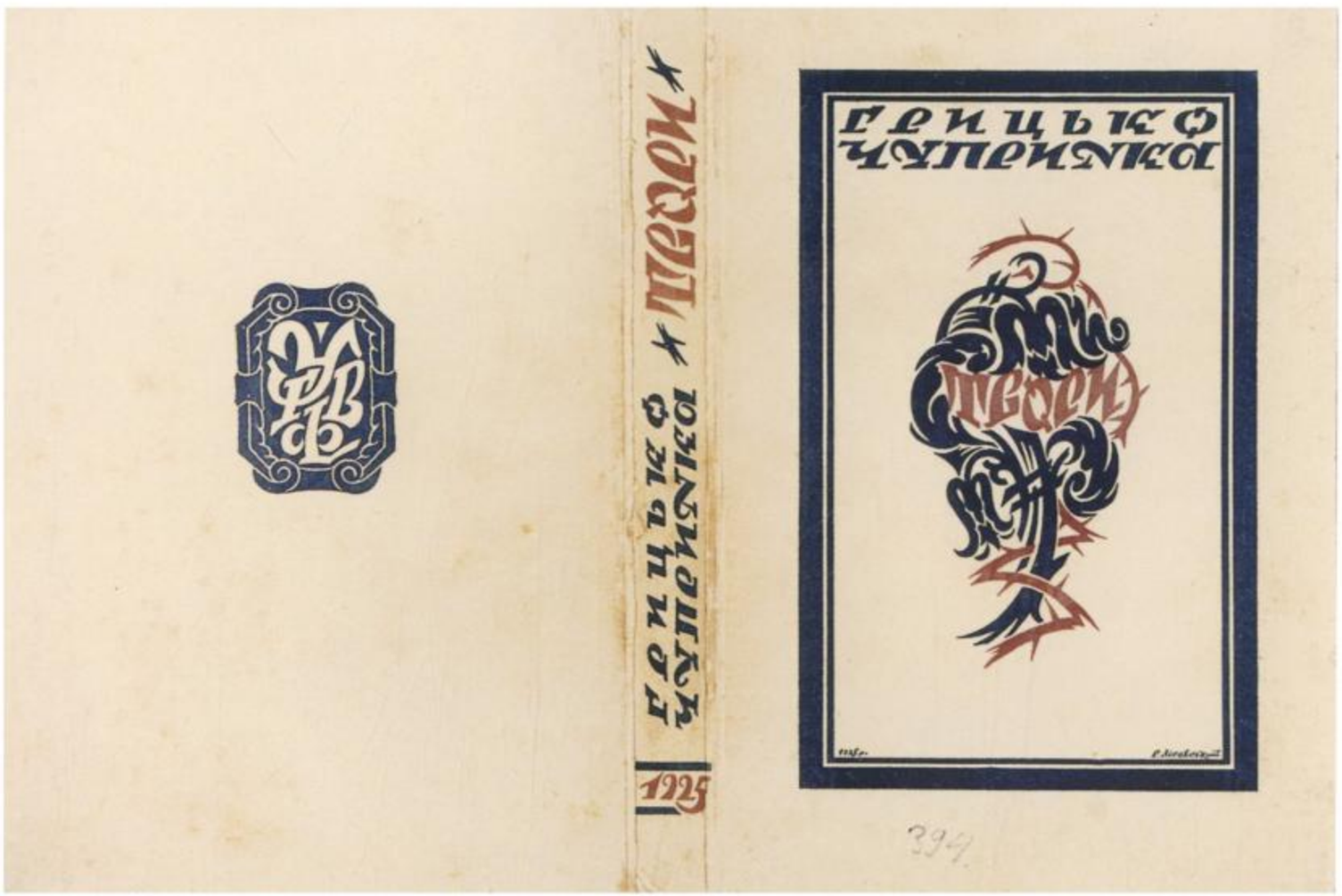
Під ред. Яців Роман. Роберт Лісовський (1892–1982): Каталог висавки творів, присвяченої 100-річчю з дня народження художника. Львів, 1993.

Роберт Лісовський (1893–1982): Каталог виставки творів, присвяченої 100-річчю з дня народження художника. Львів: Інститут народознавства АН України, 1993.

Графіка: Обкладинка до творів Грицька Чупринки. 1925. Папір, друкарський відбиток. 23,5x34,5. Н.-доп. Ф10, од. зб. 101. Надходження до 1941 р.

Лісовський Р.
Обкладинка до творів Грицька Чупнинки.
1925. Друкарський відбиток.

Lisovsky R.
Cover to works by Gryz'ko Chupnyka.
1925. Print copy.



Лозовський
Олександр (Лесь) Кирилович
1900 – 1922



12.09.1900, Київ. – 22.03. 1922, Київ.

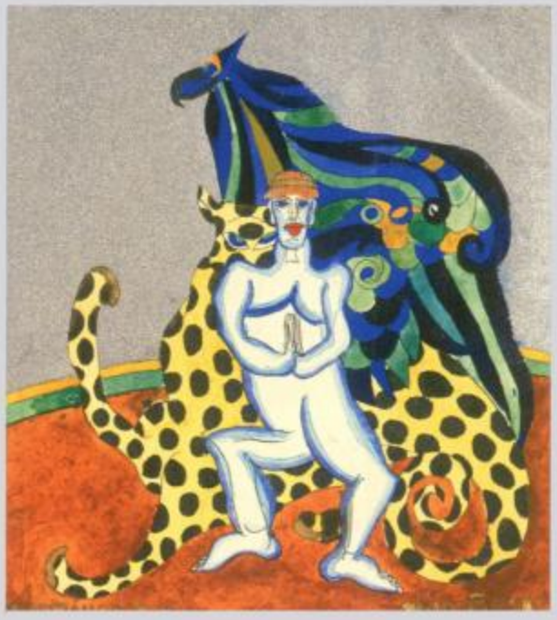
Вчився у Київському художньому училищі у М.Я.Козика (1915–1916), Московському Строгановському училищі (1917), Українській державній академії мистецтв (1917–1922) в майстернях Г.І.Нарбута (1917–1920), М.Л. Бойчука (1920–1922), відвідував також майстерню В.Г.Меллера. Брав участь на I і II виставках Української державної академії мистецтв. Працював в галузі станкової та книжкової графіки, живопису.

Літ.: П.Ковжун. Олександр Лозов-ський. Українське мистецтво, №3, 1926, с.95–98.

С.Білокінь. Другий після Нарбута. Україна. 1989, №5, с. 16–17.

Сергій Білокінь. Художник Лесь Лозовський. – Образотворче мистецтво. 1981, №5, с. 24–25.

Графіка: "Чим повинен бути футурист". Малюнок з гумористичного журналу майстерні професора Г.І.Нарбута "Елеас" №3, 1919. Папір, наклеєний на папір, акварель, туш, срібло, золото. 13 х 11,5. Грс-1550/6. Унизу підпис, дата: АЛЕСАДРОЕ 19.19. ЛОZOWFSKI. Надійшов від В.П.Зінкевич (Нарбут) 1925.



Лозовський О.К.
"Портрет моєї душі". 1919. Малюнок з гумористичного журналу майстерні Г.І.Нарбута "Елеас" №3. 1919. Папір, наклеєний на папір, акварель, туш. НХМУ. Грс-1550/8.

Lozovsky O.
Portrait of My Soul. 1919. Painting from a comic journal from H. Narbut's workshop. Eleas, 1919, no.3. Watercolour, india ink, paper on paper. NKhMU. Hrs 1550/8.



ліворуч:
Лозовський О.К.
"Чим повинен бути футурист".
1919. Малюнок з гумористичного журналу майстерні Г.І.Нарбута "Елеас" №3. 1919. Папір, наклеєний на папір, акв., туш, срібло, золото. 13x11,5. НХМУ. Грс-1550/6.

Lozovsky O.
What a Futurist Should Be.
1919. Watercolour, india ink, silver, gold, paper on paper. 13x11,5 cm. NKhMU. Hrs 1550/6.

Мизін
Олександр Васильович
1900 – 1984



23.07.1900, Харків – 26.07. 1984, Москва.

Закінчив Київський художній інститут (1928), де вчився у М.Л.Бойчука. З 1924 р. – учасник республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставок. Був членом АРМУ.
Брав участь у розписах Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибеївському лимані в Одесі (1927–1928), автор фресок "Індустріа-лізація сільського господарства", "Кооперація", "Наука" (разом з М.Рокицьким), та "Свято врожаю" (разом з К.Гвоздиком, М.Рокицьким та М.Шехтманом). В 1929–1930 рр. здійснив творчу подорож по Німеччині та Італії. В 1936 р. (з перервами) викладав у Московському художньому інституті ім. В.Сурикова. В 1930–1960-х рр. працював над монументальними розписами, вітражами, гобеленами, створював оформленням станцій Московського та Київського метрополітенів (відповідно "Київська кільцева" і "Вокзальна"). З його ім'ям зв'язане відродження монументального мистецтва в Україні в другій половині 1940-х рр.

Літ.: Євген Холостенко. Монументальне мистецтво Радянської України. – (Х): 1932, с. 66–68, 83.
Соколюк Людмила. Графіка бойчукістів. Видання часопису "Березіль". Видавництво М.П.Коць. Харків – Нью-Йорк. 2002. с. 27.

Живопис: Оборона Луганська. 1927. Полотно, темпера. 105,5 х 149. Жс-203. Надходження до 1941 р.
Автопортрет. 1928. Полотно, олія. 62,5 х 49. Жс-1998. Надійшов від І.М.Ми-зіної (Москва). 1990.
Автопортрет. Італія. 1930. Полотно, темпера. 44 х 35. Жс-1997. Надійшов від І.М.Мизіної (Москва). 1990.
Узбецькі дівчата. 1942. Картон, темпера, білила. 32,3 х 27,3. Жс-2001. Надійшов від І.М.Мизіної (Москва). 1990.

Графіка: Степовим шляхом. 1921. Папір, туш, пензель. 18,3 х 24,3. Грс-8792. Надійшов від І.М.Мизіної (Москва). 1990.
Відпочинок. Початок. 1920-х рр. Папір, туш, пензель. 30,5х43. Грс-8791. Надійшов від І.М.Мизіної (Москва). 1990.

МОРДАНЬ

Мордань
Олександр Антонович
1909 – 1983



11.03.1909, Одеса – 4.12.1983, Москва.

До 1928 р. вчився в Одеському художньо-промисловому училищі, в 1928 – 1932 рр. з перервами – в Київському художньому інституті у В.Н.Пальмова та М.Л.Бойчука, потім, до 1941 р. – в Московському художньому інституті ім. Сурикова у О.О.Дейнеки. Автор пам'ятника (обеліска) загиблим військовополоненим у концтаборі Штукенброк поблизу Гамбурга (1945). Під керівництвом Б.Уітца та О.Павленко працював в експериментальній майстерні фрески на будівництві Палацу Рад (БПР) над картоном і фрагментами в матеріалі до фрескової композиції "Сталінградська битва". Працював в галузі монументального, станкового і портретного живопису. Автор ряду спогадів про художників. Брав участь у всесоюзних виставках.

Літ.: А.Мордань. О ранних советских фресках на Украине. (Публикация В.П.Толстого).– В изд.: Художник и город. М., 1988, с. 273–282.

Живопис: Єдиний фронт. 1931. Полотно, олія. 87x127. Жс-2629. Надходження до 1941 р.



Музика Ярослава Львівна

1898 – 1973

10.10.1898, с. Залісці, тепер Тернопільської обл. – 23.11.1973, Львів.

Художню освіту здобула в приватній художній школі, так званій "Вільній академії" Л.Підгородецького у Львові. 1910–1914 рр. – знайомство з М.Л.Бойчуком.
З 1924 року працювала в Національному музеї Львова рисівником, потім реставратором ікон. В 1928 р. – поїздка до Москви (до реставраційних майстерень), а також до Новгорода, Пскова, Києва. В 1931 р. виступила однією із співучасниць у створенні АНУМ (Асоціація незалежних українських митців) і брала участь у подальшій діяльності цієї організації. 1933 р.– поїздка по Скандинавії, 1935 – по Франції, навчання в художній школі А. Лота (Париж), а також подорож до Італії. В 1948–1956 рр. була репресована, перебувала в таборах у Сибіру та Казахстану.
1968 – перша персональна виставка у Львові. 1970 – перша персональна виставка у ДМУОМ (Київ).
Працювала в галузі станкового і монументального малярства, станкової, книжкової і промислової графіки, емальєства, декоративно-ужиткового мистецтва, займалася реставрацією. Протягом життя збирала й зберігала твори М.Л.Бойчука, архівні матеріали про діяльність бойчукістів.

Літ.:

Ярослава Музика. Завдання консервації і реетаврації. – Мистецтво. L'Art. Весна 1932. 1. (Львів), с.18–20.

Ріпко О. Заповіт Ярослави Музики. – Жовтень. 1986, №3.

Живопис:
Гондоли. Венеція. 1935. Картон, олія. 40,3 х 47. Жс-976. Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Мушлі. 1961. Скло, олія. 38,4 х 48,3. Жс-973. Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Натюрморт із свічником. 1959. Полотно, олія. 54 х 64. Жс-974 .Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Анна Ярославна. 1965–1968. Скло, олія. 39,8 х 29,8. Жс-972. Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Лелеки. 1965–1968. Скло, о. 39,9 х 29,2. Жс-975. Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Емалі:
Три жінки. 1938. Метал, емаль. 13,3 х 9,4. Хп. 511. Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Гуцульський танець. 1928. Метал, емаль. 8,5 х 10. Хп-503. Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Весна. Із серії "Пори року". 1960. Метал, емаль. 13 х 8. Хп-513. Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Осінь. Із серії "Пори року". 1960. Метал, емаль. 13 х 8. Хп-514. Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Літо. Із серії "Пори року". 1960. Метал, емаль. 13 х 8. Хп-515. Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Зима. Із серії "Пори року."1960. Метал, емаль. 13 х 8. Хп-516. Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Плач Ярославни. 1963. Метал, емаль13 х 10,5. Хп-502. На звороті напис, підпис, дата: "Плач Ярославни" Музика 1963 Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Похід Ігоря. 1963. Метал, перегородчата емаль.18,1 х 12,5. Хп-509. Наді-йшов від автора. (Львів). 1971.

"Ой, у гаї, в чистім полі". З серії "На теми творів Т.Г.Шевченка". 1963. Метал, емаль. 10 х 14. Хп-504. На звороті напис, дата, підпис: "У гаю в чистім полю". 1963. Музика. Надійшов від автора. (Львів). 1971.

"Мені тринадцятий минало... З серії "На теми творів Т.Г.Шевченка". 1963. Метал, емаль15 х 11. Хп-505. На звороті напис: Мені 13 минало Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Садок вишневий. З серії "На теми творів Т.Г.Шевченка". 1963. Метал, емаль. 14,5 х 10. Хп-510. На звороті білою фарбою напис, дата, підпис: Садок вишнев. 1963. Музика. Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Танець "Чорна ягода". З серії "Гуцульські народі повір'я". 1964. Метал, перегородчата емаль. 16,8 х 11,4. Хп-512. Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Мильні бульбашки. 1964. Метал, перегородчата емаль. 18 х 12,5. Хп-507. Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Гуцули. 1966. Метал, емаль. 10 х 12. Хп-506. Надійшов від автора. (Львів). 1971.

Дон Кіхот. 1969. Метал, перегородчата емаль. 18 х 12,5. Хп-501. Наді-йшов від автора. (Львів). 1971.

Червоний лев. 1960-і рр. Метал, перегородчата емаль. 8 х 11. Хп-508. Наді-йшов від автора. (Львів). 1971

МУЗИКА

Музика Я.Л.
Три жінки.
1938. Мідь, емаль.
13,3х9,4. НХМУ.
Хп-511.

Muzyka Ia.
Three Women.
1938. Copper, enamel.
13,3x9,4 cm. NKhMU.
Khp 511.



Музика Я.Л.
Анна Ярославна.
1965–1968. Скло, олія.
39,8x29,8. НХМУ.
Жс-972.

Muzyka Ia.
Anna Yaroslavna.
1965–68. Oil on glass.
39,8x29,8 cm. NKhMU.
Zhs 972.





Музика Я.Л.
Ігорів похід.
1963. Мідь, емаль.
18x12,5 НХМУ.
Хп-509.

Muzyka Ia.
Ihor's March.
1963. Copper, enamel.
18x12,5 cm. NKhMU.
Khp 509.

Налепінська-Бойчук Софія Олександрівна

1884 – 1937



30.07.1884, Лодзь, тепер Республіка Польща – страчена 11.12.1937, Київ.

Вчилася у художній студії Я.Ціонглинського в Петербурзі, у Ш.Холоші в Мюнхені. (1907–1908), в Парижі – академії Рансон у П.Серюзьє, Ф.Валлотона, М.Дені (1909), а також в школі-майстерні М.Л.Бойчука (1909–1910). В 1910 р. взяла участь у виставках Салону незалежних (Париж), Спілки Молоді (С-Петербург).
З 1918 по березень 1921 р. викладала в Миргородському художньо-керамічному техніку-мі. З 1922 р. викладала дереворит, цинкографію, рисунок, керувала лабораторією книги в Київському інституті пластичних мистецтв. Була основоположником сучасної школи ксилографії в Україні. З 1924 р. брала участь у республіканських. всесоюзних та зарубіжних виставках. Член АРМУ. Працювала в галузі станкової і книжкової графіки, створювала ескізи до гобеленів і тканин.

Літ.:

Седляр В. Софія Олександрівна Налепінська-Бойчук. – Критика, 1928, № 6, липень, с. 111–113.

Олег Сидор. Магічний світ Налепінської-Бойчук.– У вид.: Наука і культура. Україна. Щорічник. Випуск 23, К., 1989, с. 468–474.

Антін Верба. Сестри Налепинські.– Наша культура. Варшава, червень 1977, №6(230), с. 5–6.

Соколюк, Людмила. Графіка бойчукістів. Видання часопису "Березіль". Видавництво М.П.Коць. Харків – Нью-Йорк. 2002.

Графіка:

Молодий робітник. 1926. Папір, дереворит. 19,7 х 15. Грс-4126. Під зображенням підпис, у лівому нижньому куті аркуша – назва графітним олівцем: С.Налепін-ська "Молодий робітник" 1/.

Портрет поета В. Блакитного. 1926. Папір, дереворит. 19,5 х 14,6. Грс-4974. Під зображенням назва, дата, підпис графітним олівцем: портрет Блакитного 1926 С. Налепінська

Голод. 1927. Папір, дереворит. 26,7 х 19,8. Грс-4064. Під зображенням назва, підпис, дата графітним олівцем: Голод. С.Налепінська-Бойчук.

Малашка. 1927. Папір, дереворит. 10 х 9,2. Грс-4044. Під зображенням назва, підпис, у дівому нижньому куті аркуша графітним олівцем: С.Налепінська-Бойчук, Малашка.

Гармоніст. 1927. Папір, дереворит. 10,5 х 8,7. Грс-4043. 1/. Всі твори, джерело й час надходження яких не зазначені, надійшли до 1941 р.

На вакаціях. 1927. Папір, дереворит. 16,7 х 14,7. Грс-4067. Під зображенням назва, підпис, у лівому нижньому куті аркуша назва графітним олівцем: С.Налепінська-Бойчук "На вакаціях".

Дівчата з книжкою.1927. Папір, дереворит. 11,5 х 7,9. Грс-4060. Під зображенням підпис графітним олівцем: С.Налепінська-Бойчук.

Пряля. 1927. Папір, дереворит. 9 х 6,5. Грс-4048. Ліворуч унизу підпис – монограма: СБ У лівому нижньому куті аркуша назва графітним олівцем: С.Налепінська-Бойчук "Пряха".

Залицяння . Ілюстрація до твору Т.Г.Шевченка "Катерина". 1927. Папір, дереворит. 14,7 х 10,5. Грс-4978. Під зображенням підпис графітним олівцем: С.Налепінська-Бойчук.

Вигнанка. Ілюстрація до твору Т.Г.Шевченка "Катерина". 1927. Папір, наклеєний на папір, дереворит. 14,7 х 10,4. Грс-4463. Надійшов з архіву О.Б.Махновської. 1968.

Відцурався. Ілюстрація до твору Т.Г.Шевченка "Катерина". 1927. Папір, дереворит. 15 х 10,2. Грс-4464.

Надійшов з архіву О.Б.Махновської.

"Мені тринадцятий минало..."Ілюстрація до твору Т.Г.Шевченка. 1927. Папір, дереворит 14 х 9,7. Грс-4046 Під зображенням підпис графітним олівцем: С.Налепінська-Бойчук

Перед наступом білих. 1928. Папір, дереворит. 26,8 х 19,8. Грс-4045. Під зображенням підпис графітним олівцем: С. Налепінська-Бойчук

Перед іспитом. 1928. Папір, дереворит. 11,6 х 10,7. Грс-4053. Під зображенням підпис, назва, дата графітним олівцем: С.Налепінська-Бойчук "Перед іспитом" 1928 р.

Ілюстрації та оформлення до твору Д.Мамина-Сибіряка "Приймак". 1929.

Три ілюстрації: Папір, дереворит 13 х 9,3. Грс-4986. Під зображенням підпис графітним олівцем: С.Налепін-ська-Бойчук Папір, дереворит. 4,4 х 3,8. Грс-4985. Папір, дереворит. 4,5 х 3,9. Грс-4072.

Гравюра до обкладинки. Папір, дереворит. 4,2 х 4,3. Грс-4120.

Заставка до І-ї глави. Папір, дереворит. 4,7 х 9,8. Грс-4990. Під зображенням підпис графітним олівцем С.Налепінська

Заставка до ІІ-ї глави. Папір, дереворит. 5,3 х 10. Грс-4987. Під зображенням підпис графітним олівцем: С.Налепінська

Заставка до ІІІ-ї глави. Папір, дереворит. 5,3 х 10. Грс-4988. Під зображенням підпис графітним олівцем: С.Налепінська

Дві кінцівки. Папір, дереворит. 4 х 4,5. Грс-4991. Папір, дереворит. 3 х 3,9. Грс-4121.

Обкладинка до твору А.Доде "Тартарен з Тараскону". 1929. Папір, наклеєний на папір, туш, гуаш, білило. 26,8 х 18,5. Грс-6312.

Три ілюстрації до оповідання Гі де Мопассана. 1920-ті рр. Папір, дереворит. 6,6 х 9,3. Грс-4056. Під зображенням підпис графітним олівцем: С.Нал(епінська) Папір, дереворит. 7 х 10. Грс-4070. Під зображенням підпис, у лівому нижньому куті аркуша напис графітним олівцем: С.Налепін-ська Ілюстр. до опов. Мопасана. Папір, дереворит. 6,7 х 9. Грс-4128. Під зображенням підпис графітним олівцем: С.Налеп(інська)

Пацифікація Західнох України. 1930. Папір, лінограв'юра. 24,7 х 22,8. Грс-4069. Під зображенням підпис графітним олівцем: С.Налепін-ська-Бойчук

Ілюстрація та оформлення до твору С.Васильченка "Олив'яний перстень". 1930.

Три ілюстрації: Папір, дереворит. 5,2 х 4,3. Грс-4129. Папір, дереворит. 7,2 х 6,5. Грс-4163. Папір, дереворит. 4 х 3,6. Грс-4164.

Чотири заставки: Папір, дереворит. 4,4 х 5. Грс-4122. Папір, дереворит. 5.2 х 3,2. Грс-4123. Папір, дереворит. 2,9 х 3,5. Грс-4124. Папір, дереворит. 1,3 х 4,5. Грс-4125.

Три кінцівки: До І-го розділу. Папір, дереворит.2,6 х 2,5 . Грс-4167.

До XIII-го розділу. Папір, дереворит. 1,8 х 4. Грс-4165.

До XX-розділу. Папір, дереворит. 2 х 4,5. Грс-4166.

Чотирнадцять ініціалів:

Літера "Г". Папір, дереворит. 4,3 х 4. Грс-4081.

Літера "Г". Папір, дереворит. 4,5 х 4. Грс-4076.

Літера "Д". Папір, дереворит. 4,7 х 4,2. Грс-4075.

Літера "Е". Папір, дереворит. 4,5 х 4,3. Грс-6007.

Літера "Ж". Папір, дереворит. 4,7 х 4.2. Грс-4078.

Літера "З". Папір, дереворит. 4,6 х 4,3. Грс-4082.

НАЛЕПІНСЬКА-БОЙЧУК

Літера "І". Папір, дереворит. 4,5 х 4. Грс-6009.

Літера "Н". Папір, дереворит. 4,5 х 3,9. Грс-4077.

Літера "Н". Папір, дереворит. 4,5 х 4. Грс-4080.

Літера "О". Папір, дереворит. 4,6 х 4. Грс-4074.

Літера "О". Папір, дереворит. 4,6 х 4,4. Грс-4079.

Літера "П". Папір, дереворит4,4 х 4. Грс-4073.

Літера "П". Папір, дереворит. 4,5 х 4. Грс-6008.

Літера "С". Папір, дереворит. 4,5 х 4. Грс-6006.

Робітфаківки. 1931. Папір, дереворит. 20,2 х 15. Грс-4051. Під зображенням підпис, у лівому нижньому куті аркуша назва графітним олівцем: С.Налепінська-Бойчук / "Робфаковки"

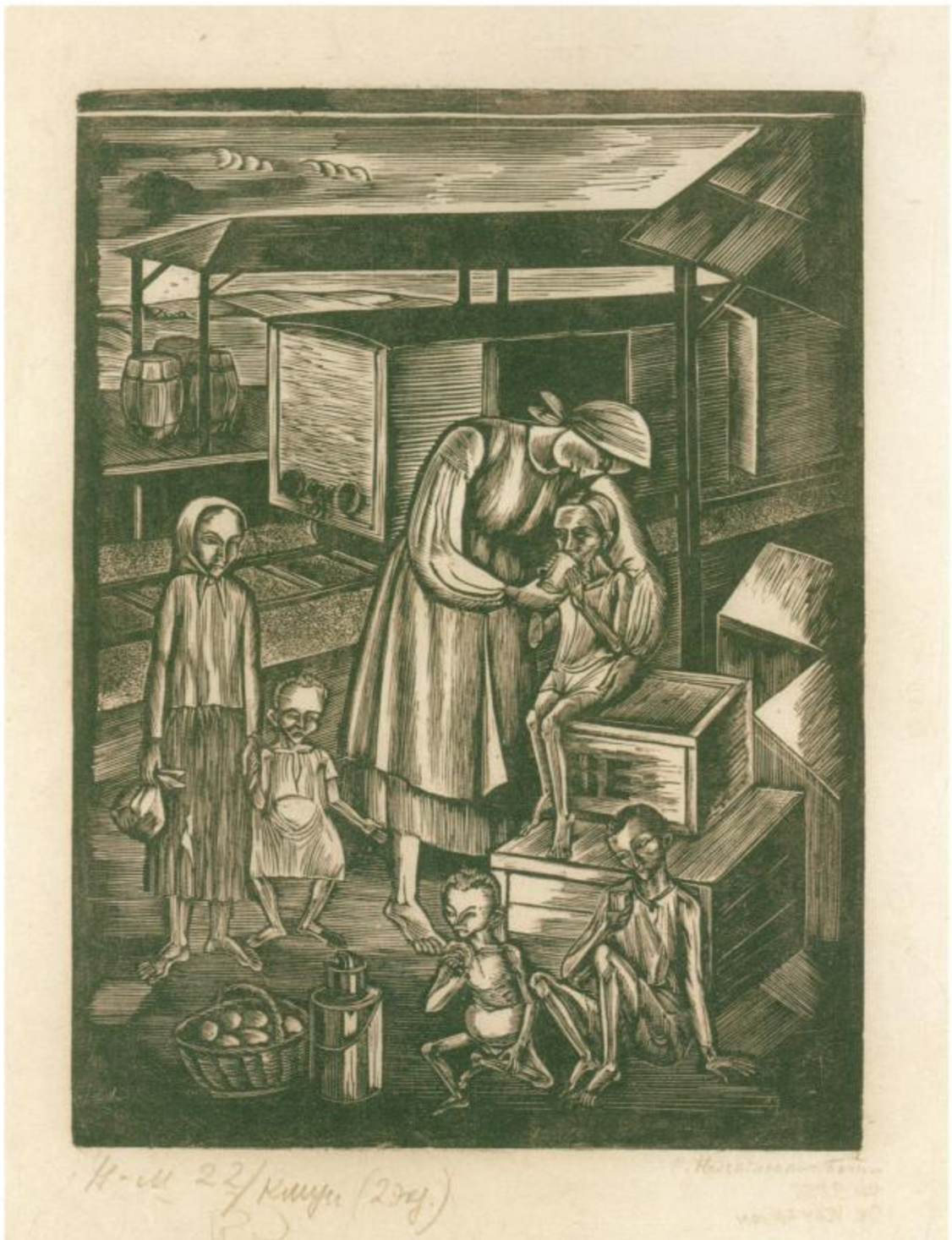
Молотьба в колгоспі. 1932. Папір, дереворит.20 х 25. Грс-4059. Під зображенням підпис, у лівому нижньому куті аркуша назва графітним олівцем: С.Налепінська-Бойчук / "Молотьба"

Здача хліба державі. 1932. Папір, дереворит. 23 х 20, 5. Грс-4772. Під зображенням назва, підпис, дата графітним олівцем: Здача хліба державі С.Налепінська-Бойчук. 1932. Надійшов з Київського музею російського мистецтва. 1970.

Геть шкідника. 1934. Папір, дереворит.26,6 х 19,7. Грс-4773. Під зображенням підпис, дата графітним олівцем: С.Налепінська-Бойчук 1934 р. Надійшов з Київського музею російського мистецтва. 1970.

Не дамо куркулям згноїти насіння. (Боротьба з куркулем). 1936. Папір, дереворит. 23,6х18,8. Грс-4216. Під зображенням підпис, у лівому нижньому куті аркуша назва графіт-ним олівцем: С.Налепінська-Бойчук / "Не дамо куркулям згноїти насіння"

Робак у колгоспі. (Колгоспний робітфак). 1936. Папір, дереворит. 26,7 х 19,7. Під зображенням підпис, у лівому нижньому куті аркуша назва графітним олівцем: С.Налепінська-Бойчук "Робак у колгоспі"

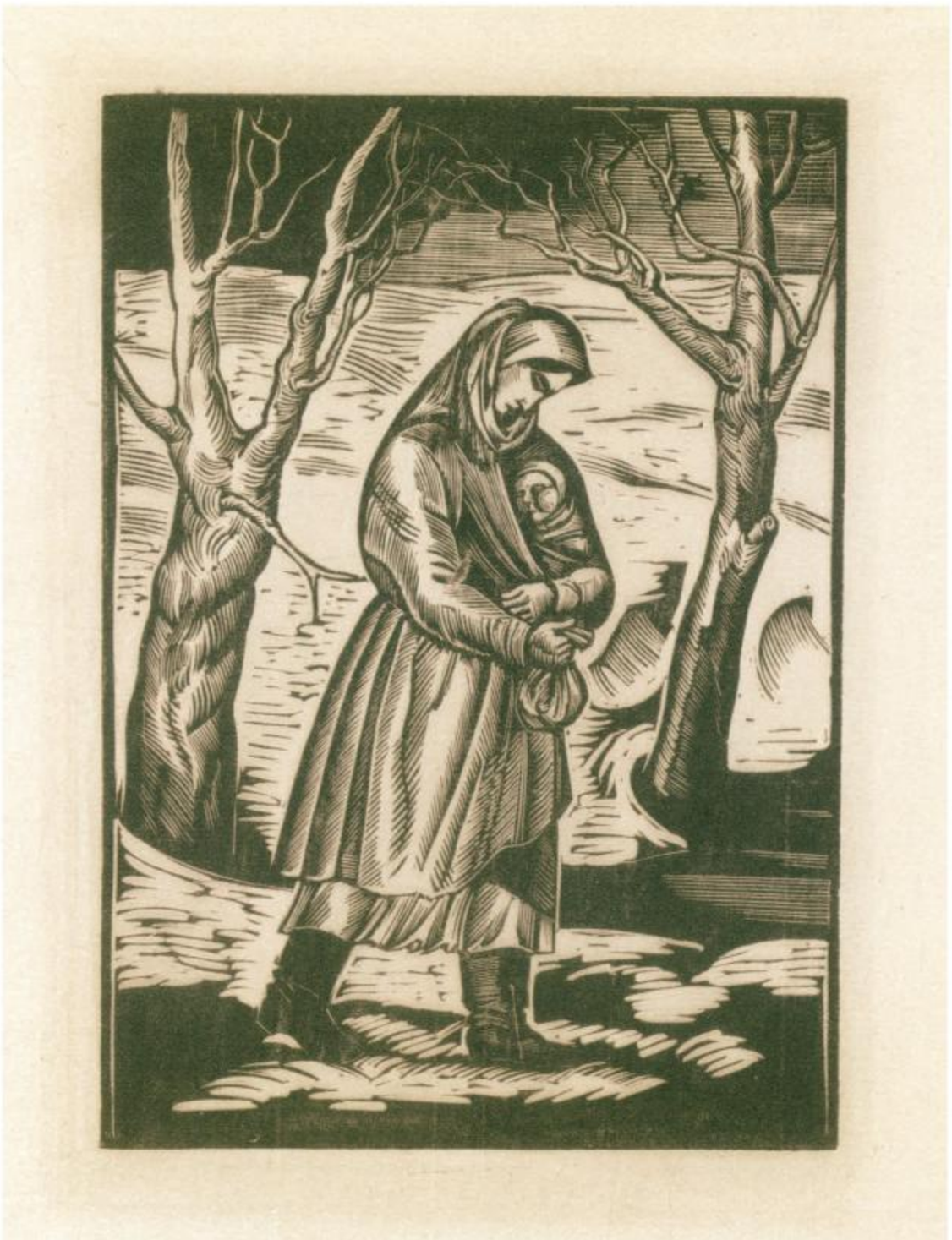


Налепінська-Бойчук С.О.
Голод.
1927. Папір, дереворит.
26,7x19,8. НХМУ.
Грс-4064.

Nalepinska-Boichuk S.
Starvation.
1927. Woodcut on paper.
26,7x19,8 cm. NKhMU.
Hrs 4064.

Налепінська-Бойчук С.О.
Вигнанка.
Ілюстрація до твору Т.Г.Шевченка "Катерина". 1927. Папір, наклеєний на папір, дереворит. 14,7x10,4. НХМУ. Грс-4463.

Nalepinska-Boichuk S.
Outcast.
Illustration to T.Shevchenko's Kateryna. 1927. Woodcut, paper on paper. 14,7x10,4 cm. NKhMU. Hrs 4463.





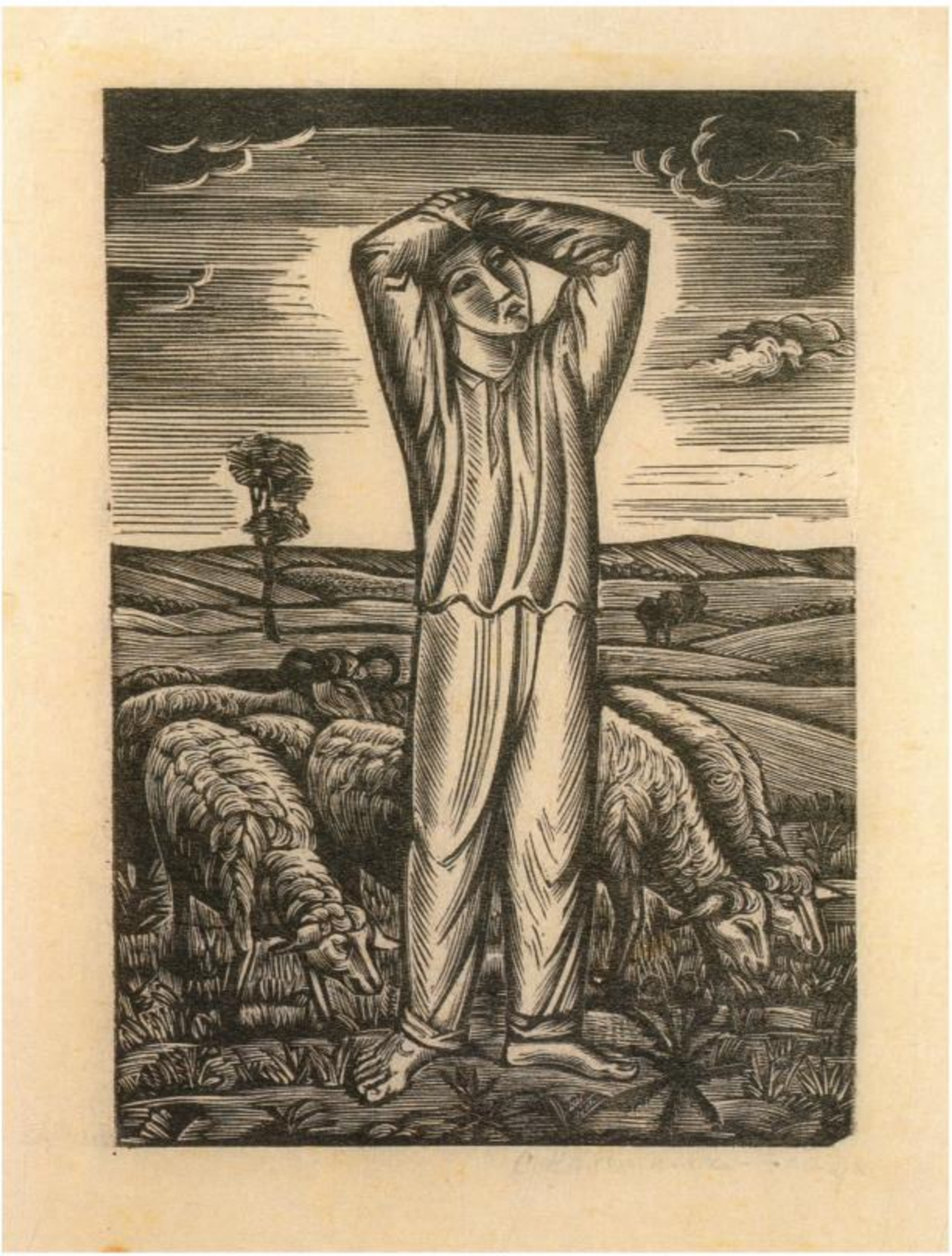
Налепінська-Бойчук С.О.
Дівчата з книжкою.
1927. Папір, дереворит.
11,5x7,9. НХМУ.
Грс-4060.

Nalepinska-Boichuk S.
Girls with a Book.
1927. Woodcut on paper.
11,5x7,9 cm. NKhMU.
Hrs 4060.

Налепінська-Бойчук С.О.
Молодий робітник.
1926. Папір, дереворит.
19,7x15. НХМУ.
Грс-4126.

Nalepinska-Boichuk S.
A Young Worker.
1926. Woodcut on paper.
19,7x15 cm. NKhMU.
Hrs 4126.





Налепінська-Бойчук С.О.
"Мені тринадцятий минало...".
Ілюстрація до твору Т.Г.Шевченка. 1927. Папір, дереворит. 14х9,7. НХМУ. Грс-4046.

Nalepinska-Boichuk S.
Going on Fourteen.
Illustration to T.H.Shevchenko's work. 1927. Woodcut on paper. 14x9,7 cm. NKhMU. Hrs 4046.

Омельченко
Харитина Андріївна

ФОТО ВІДСУТНЄ

Дати життя невідомі.

Вчилася в Українській державній академії мистецтв (з 1922 року – Київський інститут пластичних мистецтв) у М.Л.Бойчука, С.О. Налепінської-Бойчук. З 1924 р. брала участь в художніх виставках.

Літ.: Соколюк Людмила. Графіка бойчукістів. Видання часопису "Березіль". Видавництво М.П.Коць. Харків – Нью-Йорк. 2002. с. 27.

Графіка: Відбудування Києва. 1920-ті рр. Папір, дереворит. 23,8 х 18,8. Грс-4369. Під зображенням назва, підпис графітним олівцем: Відбудування Києва Т Омельченко. Надходження до 1941 р.

Коло каси. (Мати з дитиною). 1920-ті рр. Папір, дереворит. 19.5 х 14. Грс-4410. Надходження до 1941 р.

ОМЕЛЬЧЕНКО



Омельченко Х.А.
Коло каси.
(Мати з дитиною).
1920-ті рр. Папір,
дереворит. 19,5x14. НХМУ.
Грс-4410.

Omelchenko Kh.
By the Wicket.
(Mother with Child). 1920s.
Woodcut on paper.
19.5x14 cm. NKhMU.
Hrs 4410.

Павленко
Оксана Трохимівна
1895 – 1991



6.02.1895 р., с. Валява, тепер Черкаської обл. – 23. 04. 1991, Москва.

Вчилася у Київському художньому училищі у Ф.С.Красицького (1914–1917), Українській державній академії мистецтв в майстерні живопису Ф.Г.Кричевського (1917–1918), майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука (1918–1922). З 1921 р. брала участь в академічних республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. Член АРМУ з 1925 р. Викладала в Межигірській художньо-керамічній профшколі (1922–1923), згодом – мистецько-керамічному технікумі (1923–1928), реорганізованому в 1928 р. в художньо-керамічний інститут, ВХУТЕІНІ та Інституті силікатів у Москві (1929–1931), Московському поліграфічному інституті (1931 – 1933). Вела заняття по фресковому живопису в МВХПУ (1950–1951).

Брала участь у розписах червоноармійських Луцьких казарм (1919), в художньо-монументальному оформленні Київського оперного театру до Першого Всеукраїнського з'їзду волвиконкомів (1919), театру у Харкові до 5-го Всеукраїнського з'їзду Рад (1921), у розписах харківського Червонозаводського театру (1933–1935), (фреска "Фізкультура і спорт в СРСР"), в роботі (разом з Бела Уїтцем) над ескізами оформлення Палацу уряду в м. Фрунзе (нині м. Бішкек, 1936–1938), в розписах на ВДНГ СРСР (1938–1940, 1951–1954). Разом з Бела Уїтцем керувала експериментальною майстернею фрески на будівництві Палацу Рад (1940–1949).

Майстер монументального, станкового живопису, художньої кераміки, рисунку. Зберегла для наступних поколінь пам'ять про М.Л.Бойчука, його школу, про друзів-бойчукістів.

Літ.: Б.Лобановский. Монументализм О.Павленко – Декоративное искусство. 1970, №3, с. 16–19.

Лебедева В. Оксана Павленко. Москва, 1986.

Леонід Череватенко. "Промовте – життя моє – і стримайте сльози..." Художник Оксана Павленко згадує, розповідає. – У вид.: Наука і культура. Україна. Щорічник. Вип. 21. К., 1987, с. 360–384.

Леонід Череватенко. З непам'яті десятиліть. (Василь Седляр. Листи до О.Т.Павленко). – Вітчизна. 1987, № 10, с. 189–205.

Оксана Міщенко. Образи часу Оксани Павленко. Київ. 1989, №6, с. 155–160.

Рибалка Олександр. Оксана Трохимівна Павленко. Життєпис.– Образотворче мистецво, №1, 1992, с.31.

Людмила Ковальська, Неллі Присталенко. Оксана Павленко (1895–1991). До 100-річчя з дня народження. – Розбудова держави. 1995, №3, с. 44–45.

Соколюк Людмила. Графіка бойчукістів. Видання часопису "Березіль". Видавництво М.П.Коць. Харків – Нью- Йорк. 2002.

Живопис: Дівчина з яблуками. 1920. Фанера. Левкас, темпера, графітний олівець. 31,5 х 23,4. Грс-8264. Ліворуч унизу червоною темперою підпис і дата: О. Павлен 1920 Надійшов від автора (Москва). 1988.

"Хай живе 8 березня" 1930–1931. Полотно, темпера. 150 х 115. Жс-2043. Надходження до 1941 р.

Жіночі збори. 1932. Полотно, темпера. 130 х 160. Жс-2042. На звороті підпис і дата: Павленко Оксана 1932 р. Надходження до 1941 р.

Обговорення плану другої п'ятирічки. 1932. Полотно, олія. 140 х 170. Жс-023. Надходження до 1941р.

Після з'їзду. Початок 1930-х років. Полотно, темпера. 57 х 51. Жс-1742. Надходження до 1941 р.

Ляся. 1930-ті роки. Фреска. 32х23. Ж-755. Надходження 1962 р.

Дівчина в береті. 1930-ті роки. Фреска. 37 х 26,5. Жс-1926. Надійшла від автора. (Москва). 1989 р.

Портрет дівчини 1930-ті роки. Фреска. 33,2 х 23,4. Жс-1930. Надійшла від автора.(Москва). 1989 р.

Портрет молодої жінки. 1930-ті роки. Картон, темпера. Жс-0410. Надійшла від автора.(Москва). 1989 р.

Графіка: Набоків хутір. Начерк 1918. Папір, графітний олівець. 22,5 х 18,5. Грс-8249. Праворуч унизу напис, дата. Підпис: "Набоків хутір" 1918 р (О. Павл(енко). Надійшла від автора.(Москва). 1988. 1/.

Мати. 1920. Папір, графітний олівець. 36 х 22,3. Грс-8259. Ліворуч унизу підпис, дата, напис: О Пав(ленко) 1920 г. "Мати" . На звороті: Дівчата.1918–1920 (графітний олівець) Дата: 1918-1920.

Коло криниці. 1920. Папір, наклеєний на папір, графітний олівець. 26,3 х 18,7. 31,7 х 20.8. Грс-3427. Ліворуч унизу тушшю підпис-монограма: ОП. Надійшов від автора. (Москва). 1965.

Автопортрет. 1920–1921. Папір, графітний олівець. 11,2 х 21. Грс-8258. Ліворуч унизу дата: 1920-1921. Праворуч унизу напис, підпис-монограма: Автопортрет (ОП. На звороті: Ескізи розпису кераміки (графітний олівець).

Ганна. 1920–1921. Папір, графітний олівець. 15,3х12,4. 15,3х24,4. Грс-8267. Ліворуч унизу напис, підпис: "Ганна" О Пав(ленко) На звороті дата: 1920–22.

Мати. 1920–1922. Папір, графітний олівець. 22,3 х 17,7. Грс-8248. Праворуч унизу підпис, дата, напис кульковою ручкою: О Павл(енко). 1920–22 "Мати". На звороті: Ескізи орнаментів (графітний олівець).

Торговка насінням. 1921. Папір, графітний олівець. 22,6 х 17,5. Грс-8247. Праворуч унизу дата, напис, підпис: 1921 г. Торговка семечками. О Павл(енко). На звороті: Начерк. 1922 (графітний олівець) Напис, дата, підпис: Набросок (1922) О Павленко.

Проект чайної чашки для сервізу. 1921. Папір, акварель, туш, бронза, графітний олівець. 22,5 х 28,7. Грс-8232. Ліворуч унизу підпис, напис, дата: О Павленко Проект чайної чашки (для сервіза 1921).

НЕП у Києві. 1921–1922. Папір, графітний олівець. 19,7 х 13,3. Грс-8606. Праворуч угорі дата, напис: НЭП в Києві. На звороті: Начерк (гра-фітний олівець).

Межигір'я. Крутий берег. 1922. Картон, темпера. 18.5 х 28. Грс-8261. Ліворуч унизу підпис напис, дата графіт-ним олівцем: О Павленко Межигір'я 1922. На звороті дата, напис, підпис: 1922р Межигір'я (О Павл(енко). Темпера.

З корзиною. Нові Петрівці. 1923. Папір, графітний олівець. 19,8 х 12,8. Грс-8257. Праворуч унизу напис, підпис, дата: С корзиной О Павле (нко) 1923 р. Н. Петрівці.

Сестра Мусієнка. Межигір'я. 1923. Папір, графітний олівець.26,8х20,8. Грс-8261. Праворуч унизу напис, дата: Сестра Мусиенка за чтением...(Межигорье) 1923 г. На звороті: Оля Черепова (Межигір'я 1928)

Продає груші. Межигір'я. 1923. Папір, графіт-ний олівець. 20,8 х 13. Грс-8256. Ліворуч унизу підпис, напис: О Павле(нко) Продает груши. На звороті напис, дата: Межигорье Грушами (Торгует яблоками) 1923 г.

Делегатка. 1923–1924. Папір, графітний олівець. 15,7 х 12,8. Грс-8245. Ліворуч унизу написп, дата: О Павленко (1923–24). Праворуч унизу напис : Ожидание (Делегатка). На звороті: Жінка, що сидить (графітний олівець).

1. Решта графічних творів, джерела надходження яких не вказані, також надійшли від автора у 1988 році.

Голова селянки. Рисунок до картини "Жіночі збори". 1923–1925. Папір, туш, пензель. 25,3 х 20. Грс-3413. Праворуч унизу підпис кольоровим олівцем: О Па(вленко) Надійшов від автора (Москва). 1965.

З лісу додому. 1924. Калька. Туш, пензель, акварель. 20,4 х 13,4. Грс-8266. Праворуч унизу напис, підпис, дата графітним олівцем: З лісу ("Додому" О Павле(нко) 1924.

Катря Бородіна. 1924. Папір, графітний олівець. 22,2 х 23. Грс-8260. Ліворуч унизу напис, дата, підпис: Катря Бородіна (1924 г. О Пав(ленко).

Мати. 1923–1925. Папір, графітний олівець. 20,2 х 15,8. Грс-8280. Праворуч унизу підпис, напис, дата: О Павленко (Мати 1923–25). На звороті: Ескізи для кераміки (графіт-ний олівець).

У Шепетівці. 1925. Папір, темпера. 19 х 12,5. Грс-8154. Праворуч унизу дата графітним олівцем: 1925. На звороті напис, дата, підпис: "В Шепетовке" 1925. О Павленко.

Праля з коромислом. 1925. Папір, туш, перо, акварель.19,8х12,8. Грс-8146. Праворуч унизу напис, підпис, дата: "Праля з коромислом" О.Павленко 1925 г.

Біля вікна. 1925–1926. Папір. Туш. Пензель. 36 х 26, 5. Грс-8162. Праворуч унизу підпис чорнилом: О.Павленко. На звороті дата, напис, підпис: 1925–1926. "У окна" О Павле(нко)

Дівчина 1925–1927. Папір, графітний олівець. 27,2 х 21,2. Грс-8250. Праворуч унизу підпис, дата: О Павленко (1925–27).

В консультації. Шкіц. 1925–1927. Папір, графітний олівець. 16х19. Грс-8265. Ліворуч унизу напис, підпис, дата: О Павленко – Шкіц – "В консультації" 1925–27 (варіант).

Кокетка. 1925–1927. Папір, графітний олівець. 27 х 17. Грс-8253. Ліворуч унизу підпис, напис, дата: О Павл(енко) "Кокетка" 1925–27 р. На звороті дата: 1924–25 р.

Жінка, що тримає яблуко. 1926. Папір, сепія, білило, графітний олівець. 48,5 х 22,7. Грс-8255. Ліворуч унизу дата, підпис, напис: 1926. О Павлен(ко) Студія. На звороті: Начерк (графітний олівець).

Писар у сільраді. 1926. Папір наклеєний на папір, графітний олівець. 27,2 х 21,2. Грс-8293. Праворуч унизу підпис: О Пав(ленко) На звороті підпис, дата: О Павленко 1926 г.

В консультації. Ескіз 1925–1927. Папір, графіт-ний олівець, акварель. 16 х 19. Грс-8265. Ліворуч унизу напис, підпис: "Консультація" О Павл (енко). На звороті підпис, напис, дата: О Павленко – Шкіц – "В консультации" 1925–27 (варіант).

Дама в береті. 1925–1928. Папір, кольорова туш, білило. 28 х 21,8. Грс-8271. На звороті підпис, напис, дата: О Павленко ("Дама в берете" 1925 – 28 г) Цветная тушь, белила.

Селянка з дівчинкою 1926–1927. Папір, туш, пензель, темпера. 44х34. Грс-3425. Надійшов від автора (Москва) 1965.

Жінки. 1926–1928. Папір, графітний олівець. 27,2 х 21,2. Грс-8294. Ліворуч унизу підпис, напис, дата: О Павленко Жінки (1926–28). На звороті дата: 1922–23.

Скульптор Жозефіна Діндо. 1927. Папір, туш, перо, пензель, графітний олі-вець. 41,4х25,8. Грс-3407. Внизу посередині напис, дата, підпис: Диндо Ж.К. 1927 г. О Павле(нко) Надійшов від автора (Москва) 1965.

М.А.Касихін. Межигір'я. 1927. Папір, графіт-ний олівець 26,4х20,5. Грс-8263. Праворуч унизу підпис-монограма: ОП. На зво-

роті напис, дата, підпис: Мастер Касіхін М.І. Межигір'я. 1927 г. О. Павл(енко) 1927 г.

В.Ф.Седляр. 1927. Папір, графітний олівець. 49 х 31. Грс-3414. Внизу посередині дата, підпис: 1927 г. О Павлен(ко). Надійшов від автора (Москва) 1965.

Начерк до ескізу "Консультація на селі". 1927. Папір, графітний олівець. 23 х 29,5. Грс-8290. Ліворуч унизу напис, дата, підпис: Набросок к эскизу "Консультація на селе". 1927 О Павлен(ко) О.Павленко. Внизу посередині підпис, дата: О Пав (ленко) 1927 г.

Євпаторія. У кафе. 1927. Папір, акварель, білило.27,5 х 21. Грс-3415. Ліворуч унизу напис, дата, підпис графітним олівцем: Евпатория "В кафе". 1927 г. О Павл(енко) Надійшов від автора (Москва). 1965.

Студентка. 1927. Папір, туш, пензель, графіт-ний олівець. 59 х 26,8. Грс-8269. Ліворуч унизу дата, підпис, напис: 1927 О Павл(енко) Студія.

НЕП. Контрасти. 1928. Папір, графітний олівець. 26,7 х 20,8. Грс-8607. Праворуч унизу дата, напис, підпис: 1928. НЭП. О Павл(енко)

В консультації Ескіз 1928. Папір, графітний олівець. 23 х 29,4. Грс-8270. Ліворуч унизу дата, підпис, напис: 1928 г. О. Павле(нко). "В консультации". Эскиз.

Оратор. Київ. 1929. Картон, темпера. 32,6 х 17,3. Грс-8262. На звороті дата, напис? 1929 г. Киев.

Ескіз до картини "Делегатка". 1920-ті рр. Папір, графітний олівець. 28 х 22. Грс-3416.
Праворуч унизу підпис: О. Павл (енко). Надійшов від автора (Москва). 1965.

Жебрак. 1920-ті рр. Папір, акварель, туш, перо, графітний олівець. 27,3 х 21,2.



ПАВЛЕНКО

Грс-3404. Ліворуч унизу підпис: О Павлен(ко). Надійшов від автора (Москва). 1965.

Під яблунею 1920-ті рр. Папір, темпера. 49 х 26,5. Грс-3424. Праворуч унизу підпис: О Павле(нко). Надійшов від автора (Москва). 1965.

Дівчата. 1920-ті рр. Папір, графітний олівець. 38,6 х 25, 8. Грс-8254.

Поливає квіти. Начерк. 1920-ті рр. Папір, графітний олівець. 18,8 х 16,2. Грс-8246. На звороті: Маже хату (графітний олівець).

На гулянку. Межигір'я. 1920-ті рр. Папір, графітний олівець. 27,2 х 21,3. 27,2 х 42,5. Грс-8252. Ліворуч унизу підпис, напис кульковою ручкою: О Павленко і Межигір'я. Праворуч напис: На гулянку. На звороті: Начерки (графітний олівець) Підпис: О Павл(енко)

На вулицю. 1920-ті рр. Папір, графітний олівець. 26,5 х 20,5. Грс-8251. Праворуч унизу напис, підпис: "На вулицю" О Павлен(ко)

Зарисовки типажів з натури. Нові Петрівці. 1920-ті рр. Папір, графітний олі-вець. 26,3 х 20,4. Грс-8567. Праворуч унизу підпис: О. Пав(ленко). На звороті: Начерк. 1921–1923 (графітний олівець). Підпис, дата: О Павл(енко) 1921–23

Зарисовки типажів з натури. Нові Петрівці. 1920-ті рр. Папір, графітний олі-вець. 26,3 х 20,4. Грс-8568. Ліворуч унизу напис, підпис: С. Нові Петрівці. Зарисовки (З натури О Павле(нко)

Зарисовки типажів з натури. Нові Петрівці. 1920-ті рр. Папір, графітний олі-вець. 26,3 х 20,4. Грс-8569. На звороті підпис, напис, дата: О Павленко Зарисовки типажу 1923–1925 р.

Зарисовки типажів з натури. Нові Петрівці. 1920-ті рр. Папір, графітний олівець. 26,3х20,4. Грс-8570. Праворуч унизу підпис, дата: О Павленко. 1920-е гг.

На зборах 1931 р. Газетний папір, туш, пензель. 56 х 37. Грс-8158. Праворуч унизу підпис, дата, напис графітним олівцем: О Павленко (1931 г.) На собрании.

Н.В.Яворська. 1931. Папір, графітний олівець. 39 х 24,5. Грс-8272. Ліворуч унизу підпис, дата, напис: О Павл(енко) 1931 Яворська.

Павло Седляр, брат В.Седляра. 1931. Папір, вугілля. 54,3х38,8. Грс-8279. Праворуч унизу підпис, дата: Павло (1931 г.Пав(ленко). На звороті напис, дата, підпис: Портрет Павла Седляра (брата Василя). 1929 р. О Паленко.

Дівчина. Етюд для картону фрески "Фізкультура і спорт" у Червоноза-вод-ському театрі (м. Харків). 1932– 1934. Папір, вугіль, сангіна, сепія, крейда. 62 х 44,5. Грс-8561.

Петрусь Бойчук. Рисунок до картону фрески Червонозаводського театру (м. Харків). 1932. Папір, сангіна, італійський олівець. 45х32,2. Грс-8156. Ліворуч унизу підпис, напис, дата графітним олівцем: О Павле(нко) "Петрусь" 1932 г. (Харьков)

Портрет жінки. 1935. Папір, сепія, графітний олівець. 42 х 31,4. Грс-8582. Праворуч унизу підпис, дата: О. Павл(енко) 1935 г.



Павленко О.Т.
Автопортрет.
1920. Дерево, левкас, темпера. 19,5x13,7. Колекція О.Олексієвої. Москва.

Pavlenko O.
Self-portrait.
1920. Tempera on wood. 19,5x13,7 cm. O. Oleksiiva collection, Moscow.

на стор. 177
Павленко О.Т.
Дівчина в бурнусі.
1918. Картон, темпера. 32x18. Колекція О.Олексієвої. Москва.

Pavlenko O.
Girl in a Cloak.
1918. Tempera on carton. 32x18 cm. O. Oleksiiva collection, Moscow.



Павленко О.Т.
Дівчина з яблуками.
1920. Фанера, левкас, темпера, графітний олівець. 31,5x23,4. НХМУ. Грс-8264.

Pavlenko O.
Girl with Apples.
1920. Tempera, graphite pencil on printed cloth. 31.5x23,4 cm. NKhMU. Hrs 8264.



Павленко О.Т.
З лісу додому.
1924. Калька, туш, пензель, акварель. Грс-8266.

Pavlenko O.T.
From forest to home.
1924. Blueprint, ink, brush, watercolour. Grs-8266.



Павленко О.Т.
Петрівчанська мадонна.
Папір, темпера, бронза.
27,5x17. Колекція
О.Олексієвої. Москва.

Pavlenko O.
The Petrivchansk Madonna.
Tempera, bronze on paper.
27,5x17 cm. O.Oleksiiva
collection, Moscow.



Павленко О.Т.
Голова селянки.
Рисунок до картини "Жіночі збори." 1923–25. Папір, туш, пензель. 25,3x20. НХМУ. Грс-3413.

Pavlenko O.
Head of a Peasant Woman. Drawing for a picture entitled "Women's Meeting." 1923–25. Brush, india ink on paper. 25,3x20 cm. NKhMU. Hrs 3413.

Павленко О.Т.
Портрет дівчини.
1930-і роки. Фреска.
33,2x23,4. НХМУ.
Жс-1930.

Pavlenko O. A
Blonde Girl.
1930s. Fresco.
33,2x23,4 cm. NKhMI
Zhs 1930.





Павленко О.Т.
Тіпає коноплю.
1919–20. Папір, темпера.
35x27. Власність І.Диченка.
Київ.

Pavlenko O.
Scutching Hemp.
1919–20. Tempera on paper.
35x27cm. I.Dychenko
collection, Kyiv.

Павленко О.Т.
Селянка з дівчинкою.
1926–1927. Папір, туш, пензель, темпера.
44x34. НХМУ.
Грс-3425.

Pavlenko O.
Peasant Woman with Girl.
1926–27. Tempera, india ink, brush on paper.
44x34 cm. NKhMU.
Hrs 3425.





Павленко О.Т.
Додому в Нові Петрівці.
1926.

Pavlenko O.
To home to Novi Petrivtsi.
1926.

Падалка
Іван Іванович
1894 – 1937



27.11.1894, с.Жорнокльови, тепер Черкаської обл. – заарештований 30.09.1936, страчений 13.07.1937. Київ.

Вчився у художньо-промисловій школі ім. М.В.Гоголя в Миргороді (1910–1912), Київ-ському художньому училищі у І.І.Селезньова (1913–1917), Українській державній академії мистецтв у майстерні монументального живопису М.Л Бойчука (1917–1920).
З 1917 р.– учасник міських, республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставок. Брав участь у розписах Червоноармійських Луцьких казарм у Києві – автор композиції "Повернення з поля" (1919), Червонозаводського театру в Харкові – фреска "Відпочинок" (1933–1935). Працював також в станковому живописі, станковій і книжковій графіці, кераміці, створював картони до тематичних килимів. Член АРМУ з 1925 р.
Викладав у Миргородському художньо-керамічному технікумі (1922–1925), Межигір-ському мистецько-керамічному технікумі (1922–1925), Харківському (1925–1934) та Київському (1934–1936) художніх інститутах.

Літ.: (С.Білокінь). Джерела й література про Івана Падалку. У вид.: Михайло Бойчук.(Програма вечора в Республіканському будинку літераторів).– К., 1986, с. 17–22.

Білокінь С. Ліра Івана Падалки. – Літературна Україна. 14 липня, №56, 1981.

Блюміна І. Іван Падалка. – Академія мистецтв України. Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць. Випуск другий. Під ред. Ю. Іванченка. К., Кий, 2001, с. 335–339.

Уляна Горбань. Мій брат – наш художник. Публікація Ірини Блюміної,– Вітчизна. 1990, №3, с.193–205.

Іван Городинець. Данина пам'яті. – Київ, 1990, № 10, с. 150–154.

Неллі Присталенко, Людмила Ковальська. До 100-річчя художника-бойчукіста Івана Падалки (1894–1937). – Розбудова держави. 1994, №12, с. 54–55.

Графічна школа Івана Падалки. Харків. 1920-ті роки: Каталог виставки, присвяченої 100-річчю від дня народження художника. Харків, Харківські художні музеї, 1994.

Соколюк, Людмила. Графіка бойчукістів. Видання часопису "Березіль". Видавництво М.П.Коць. Харків – Нью- Йорк. 2002.

Живопис: Атака. 1927. Полотно, олія. 66 х 80. Жс-191. Надійшов з Картинної галереї (Київ). 1931.

Фотограф на селі. 1927. Папір, темпера. 33,5 х 45. Жс-644. Надійшов до 1941 р. 1./

Натюрморт. 1920-ті рр.. Полотно, темпера. 79 х 67. Жс-1690. Надійшов до 1941 р.

Жіночий портрет 1920-ті рр.. Полотно, олія. 75 х 60. Жс-1706.

Збір помідорів. 1932. Полотно, олія. 244 х 184. Жс -242.Надійшов до 1941 р.

Графіка: Несуть товариша. 1927. Папір, літографія. 57,5х44. Грс-3440. Праворуч унизу підпис, дата графітним олівцем: Іван Падалка 927. Ліворуч напис: відтиск авторський Надійшов з ДТГ 1965.

"Яблучко". 1927. Папір, лінограв'юра. 31, 2 х 21, 8. Грс-4187. Під зображенням підпис, дата, назва графітним олівцем: Ів. Падалка 1927 р "Яблучко".

Будинок Держпрому. 1927. Папір, дереворит. 17,7 х 12,4. Грс-5001. Праворуч під зображення підпис, дата графіт-ним олівцем: І. Падалка 1927 Ліворуч напис: буд. Промисловості.

Битва. Ілюстрація до "Слово о полку Ігоревім". 1928. Папір, наклеєний на папір, акварель, гуаш, туш, пензель. 26,2 х 18,5. Грс-3517. Дар М.Я.Падалки (Пасько), дружини художника (Кременчук).

1965.

Полільниці. 1928. Папір, ліногравюра. 43 х 38,2. Грс-4457. Ліворуч під зображенням підпис, дата графітним олівцем: Ів. Падалка 1928.

Портрет письменника П.Панча. 1928. Папір, дереворит. 26,5 х 19,5. Грс-4177.

Обкладинка до твору І. Франка "Захар Беркут". 1928. Папір, дереворіз. 17,5 х 8,6. Грс-4458. Праворуч під зображення підпис, дата графітним олівцем: Падалка 1928 р.

Обкладинка до твору Майка Йогансена "Подорож людини під кепом". 1928. Папір, гуаш. 24,4 х 18,5. Грс-6314.

Проект марка з портретом М.Коцюбинського 1929. Папір, дереворит. 10 х 7,3. Грс-4456. Під зображення напис, підпис, дата графітним олівцем: Проект марки. Падалка 1929.

Портрет В.Г.Короленка для обкладинки вибраних Творів письменника. 1929. Папір, дереворит. 10,3 х 8. Грс-4182.

Обкладинка до вибраних творів В.Г.Короленка. 1929. Папір, туш, дереворит. 20,2 х 15,3; 10,3 х 8. Грс-6307.

Ілюстрація до твору К.Тетмайєра "Легенда Татр" 1929. Папір, дереворит. 16 х 11,5. Грс-4221. Праворуч під зображення підпис, дата графітним олівцем: Падалка 1929.

Ілюстрація до твору К. Тетмайєра "Легенда Татр". 1929. Папір, дереворит. 16 х 11,5. Грс-4137. Праворуч під зображення підпис, дата графітним олівцем: Падалка 1929.

Ілюстрація до твору К.Тетмайєра "Легенда Татр". 1929. Папір, дереворит. 15,8 х 11,2. Грс-5003. Праворуч під зображення підпис, дата графітним олівцем: Падалка 1929

Ілюстрація до твору К. Тетмайєра "Легенда Татр".1929. Папір, дереворит. 17 х 12, 2. Грс-5004. Праворуч під зображення підпис, дата графітним олівцем: Падалка 1929.

Ілюстрації до твору П. Вороніна "Пригоди білолапки". 1929. Папір, туш, пензель. 19,3 х 24,5. Грс-4133. 24,6 х 19,3. Грс-4138. 24, 6х19. Грс-4139. 19,4х26,4. Грс-4180. 24,5х19,3. Грс-4181.

Обкладинка до твору Бомарше "Шалений день, або одруження Фігаро". 1919 Папір, гуаш, білило. 17,5 х 12, 4. Грс-6303.

Двоє. 1920-ті рр. Папір, акварель, туш, пензель. 47,3 х 32,5. Грс-4141.

Портрет Г.Сковороди.1920-ті рр. Папір, дереворит. 8,9 х 8,8. Грс-4191. Ліворуч під зображення підпис графіт-ним олівцем: Падалка

Ілюстрація до твору Павла Барто "Порхавка" 1920-ті рр. Папір, туш, пензель. 32,5х27,3. Грс-4220. Праворуч унизу підпис: Ів. П.

Ілюстрація до твору Павла Барто "Порхавка" 1920-ті рр. Папір, туш, пензель. 25,6 х 19,6. Грс-4145. Праворуч унизу підпис-монограма: І.П.

Ілюстрація до твору Павла Барто "Порхавка" 1920-ті рр. Папір, туш, пензель. 24, 9 х 19. Грс-4144. Праворуч унизу підпис-монограма: І.П.

Ілюстрація до твору Павла Барто "Порхавка" 1920-ті рр. Папір, туш, пензель. 19,8х19. Грс-4142. Праворуч унизу підпис-монограма: І.П.

Тяжка наука. 1920-ті рр. Папір, туш, пензель. 15 х 29,5. Грс-4213.

Горілка і нащадки 1920-ті рр. Папір, туш, пензель. 10,5 х 25,6. Грс-4190.

Портрет дружини художника Марії Яківни. (Пасько.) Кінець 1920-х рр. Папір, меццотінто. 11,3 х 8. Грс-3661. 11,4 х 8,2. 13,9 х 10,4. Дар В.Д.Єрмилова (Харків). 1966.

Обкладинка до твору І.Котляревського "Енеї-да". 1931. Папір, дереворіз, акварель. 19,7х13,5. Грс-4459.

Ілюстрація до твору І.Котляревського "Енеїда". 1931. Папір, дереворіз. 16,9 х 12. Грс-5002. Під зображен-

1. Решта творів, джерело й рік надходження яких не вказані, також надійшли до 1941 р.

ням підпис, дата, напис графіт-ним олівцем: Падалка 1931 до Енеїди Котляревського.

Обкладинка до твору Ю.Смолича "Ще одна прекрасна катастрофа". 1931. Папір, гуаш. 18,3 х 14,3. Грс-6311.

Ілюстрація до твору Марка Твена "Пригоди Геккльбері Фіна". 1932. Папір, лінограв'юра, акварель. 14 х 13. Грс-1474. Ліворуч унизу підпис, дата: Падалка 32 р.

Обкладинка до твору О.Соколовського "Перші хоробрі ". 1932. Папір, наклеєний на папір, лінограв'юра, акварель. 18,5 х 13,5. Грс-6299. Під зображенням дата, підпис червоним чорнилом: 1932 р. І.Падалка.

Падалка І.І.
Натюрморт. 1920-ті рр. Полотно, темпера. 79х67. НХМУ. Жс-1690.

Padalka I.
Still Life. 1920s. Tempera on canvas. 79x67 cm. NKhMU. Zhs 1690.



Падалка І.І.
Атака.
1927. Полотно, о. 66х80.
НХМУ. Жс-191.

Padalka I.
The Attack.
1927. Oil on canvas.
66x80 cm. NKhMU. Zhs 191.



Падалка І.І.
Фотограф на селі.
1927. Полотно, темпера.
33,5х45. НХМУ.
Жс-634.

Padalka I.
Photographer in the Village. 1927. Tempera on paper. 33,5x45 cm. NKhMU.
Zhs634.





Падалка І.І.
Битва.
Ілюстрація до "Слова о полку Ігоревім". 1928. Папір наклеєний на папір, акварель, гуаш, туш, пензель. 26,2x18,5. НХМУ. Грс-3517.

Padalka I.
Battle.
Illustration to The Tale of Ihor's Campaign. 1928. Watercolour, gouache, india ink, brush, paper on paper. 26,2x18.5 cm. NKhMU. Hrs 3517.

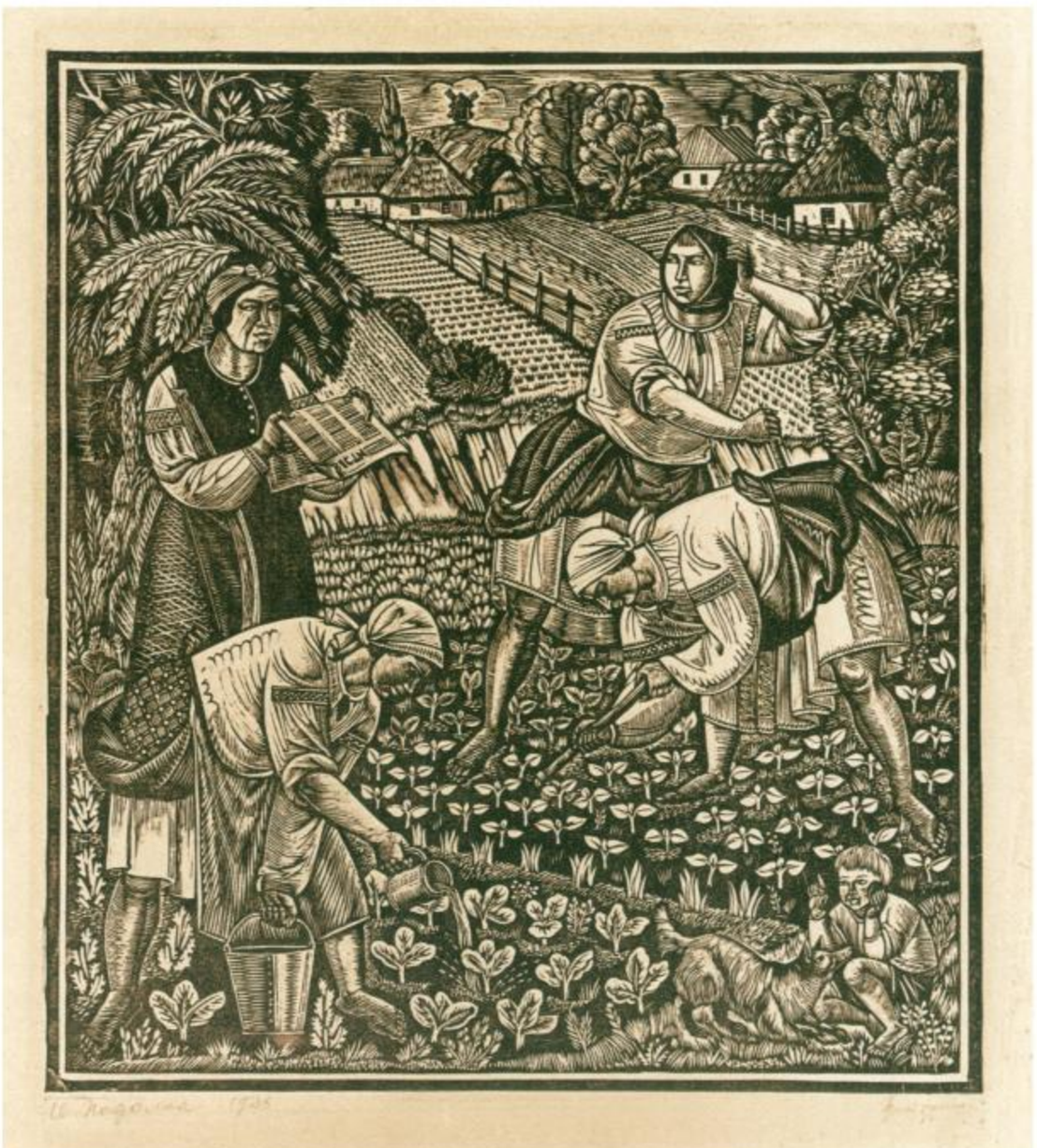


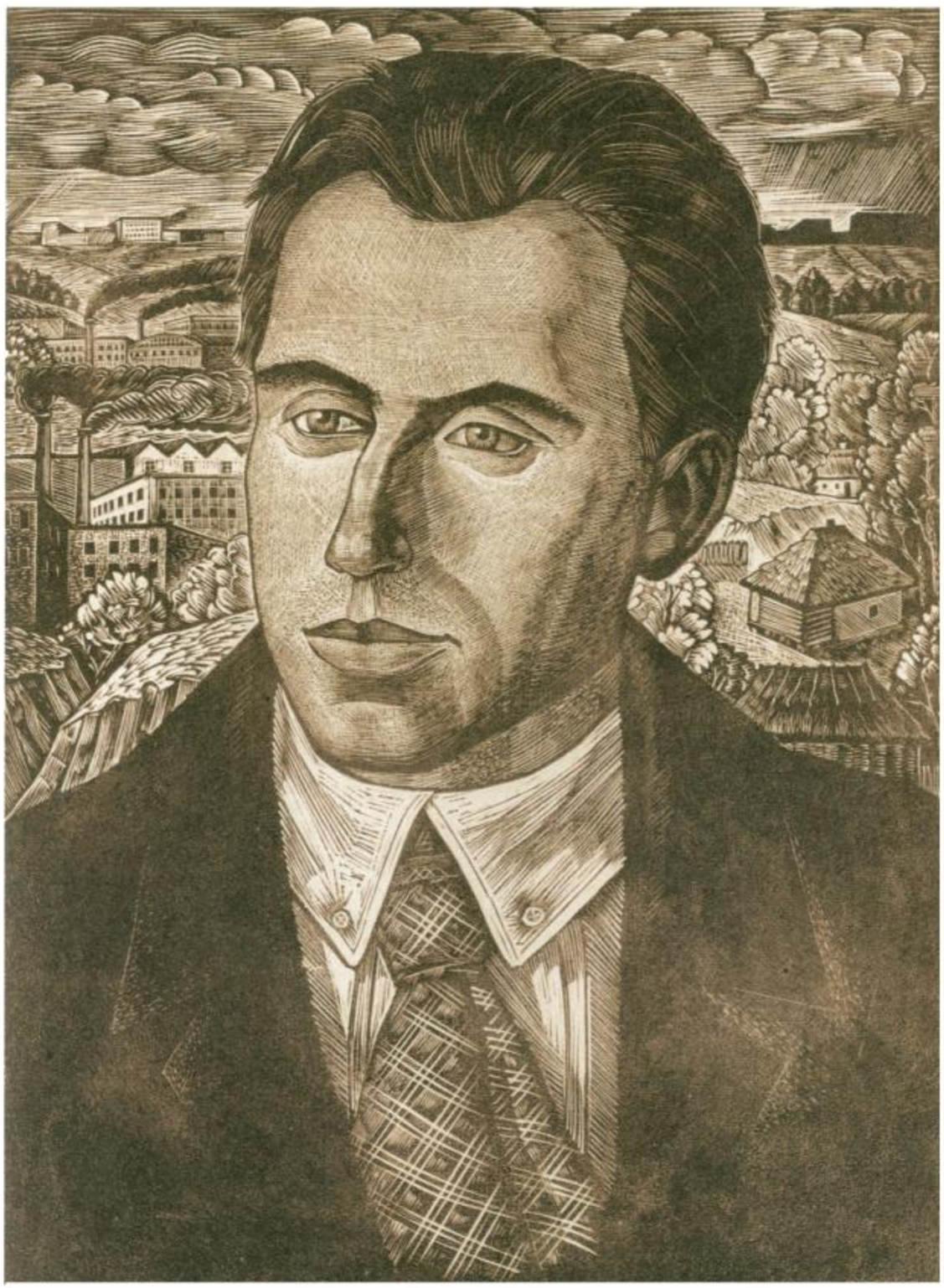
Падалка І.І.
Портрет Григорія Сковороди. 1920-ті рр.
Папір, дереворит.
8,9х8,8. НХМУ.
Грс-4191.

Padalka I.
Portrait of H. Skovoroda.
1920s. Woodcut on paper.
8,9x8,8 cm. NKhMU.
Hrs 4191.

Падалка І.І.
Полільниці.
1928. Папір, ліногравюра.
43х38,2. НХМУ.
Грс-4457.

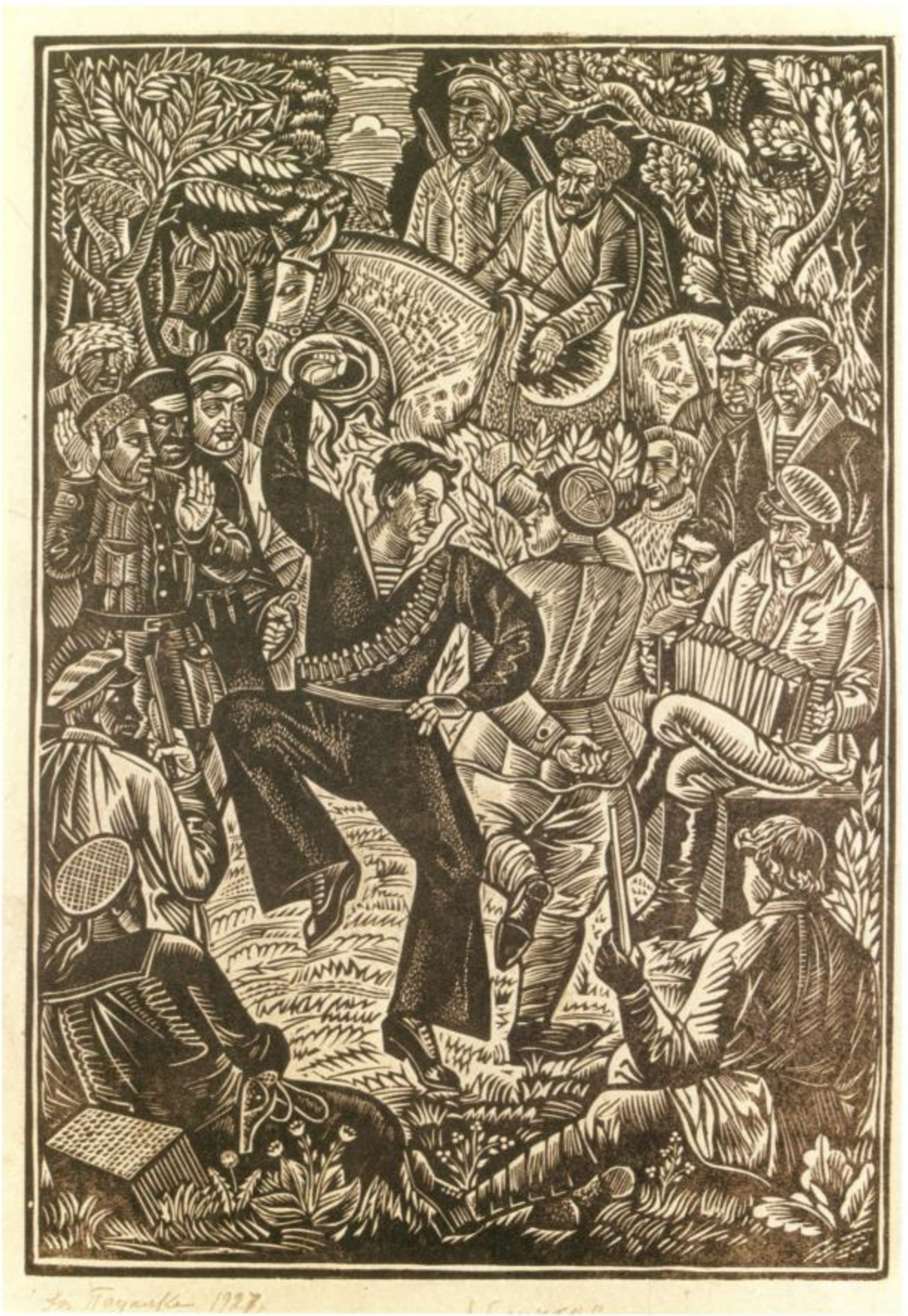
Padalka I.
Women Weeding.
1928. Linocut on paper.
43x38,2 cm. NKhMU.
Hrs 4457.





Падалка І.І.
Портрет письменника П.Панча. 1928.
Папір, дереворит.
26,5x19,5. НХМУ.
Грс-4177.

Padalka I.
Portrait of the Writer P. Panch. 1928.
Woodcut on paper.
26,5x19,5 cm. NKhMU.
Hrs 4177.



Падалка. І.І.
"Яблучко".
1927. Папір, ліногравюра.
31,2x21,8. НХМУ.
Грс-4187.

Padalka I.
The "Yabluchko" Dance.
1927. Linocut on paper.
31,2x21,8 cm. NKhMU.
Hrs 4187.

праворуч:
Падалка І.І.
Обкладинка до твору І.Котляревського "Енеїда".
1931. Папір, дереворіз, акварель. 19,7x13,5.
НХМУ. Грс-4459.

Padalka I.
Cover to I.Kotliarevsky's Aeneas (Eneida).
1931. Watercolour, woodcut on paper.
19,7x13,5 cm. NKhMU.
Hrs 4459.


ENEIΔa

Перебийніс Василь

1896 – 1966



01.01.1896, с. Малі Пузирки на Волині – 13.11. 1966, Лондон.

Закінчив Київське художнє училище (1915). Вчився в Українській державній академії мистецтв в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука (1918–1919). Разом зі студентами майстерні брав участь в оформленні революційних свят. В 1921–1926 рр. вчився в Краківській академії мистецтв (вчителі з фаху В.Яроцький, В.Вайс), 1928–1929 рр. – у паризькому відділі Краківської Академії мистецтв (у Ю. Панкевича). Працював у портретному й пейзажному жанрах, автор ряду символістичних композицій.
Брав участь на виставках у Львові: АНУМ (Асоціація незалежних українських митців) 1931– 1939; РУБ – 1933, 1935, 1938.
До 1942 р. залишався у Парижі. З 1946 р. жив у Лондоні.

Літ.: Мистецтво української діаспори. Повернуті імена. Випуск І. Київ. "Тріумф". 1998. с. 119.

Мистецтво Львова першої половини XX століття. Львів. Каменяр. 1996. с. 52, 53, 90.

Богдан Стебельський. Краківська Академія мистецтв і українці. Ідеї і твор-чість. Збірник статей та есеїв. Торонто. 1991. с. 322.

Живопис: Подвір'я. 1926. 1/ Полотно, олія. 59 x 72. Н-д. фонд. Од. Зб. 18 (інв. № 5941).

Біля ставка. 1929. Полотно, олія. 60 x 92. Н-д. фонд. Од. Зб. 17. (ін. № 5940).

Куточок парку. 1935. Полотно, олія. 60 x 72. Н-д. фонд. Од. Зб. 15. (ін. № 5938).

Пейзаж зі скелями. 1935. Полотно, олія. 59 x 72. Н-д. фонд. Од. Зб. 16. (ін. № 5939).

Портрет жінки у капелюсі. 1938. Полотно, олія. 56 x 46. Н-д. фонд. Од. Зб. 5.(ін. №5928)

Юнак з палітрою. (Автопортрет). 1938. Полотно, олія. 100 x 75. Н-д. фонд. Од. Зб. 7 (ін. № 5930).

Портрет молодої жінки. 1930-ті рр. Полотно, олія. 90 x 64. Н-д. фонд. Од. Зб. 6. (ін. № 5929).

Воїн. (Архангел Михаїл). Полотно, олія. 103 x 46. Н-д. фонд. Од. Зб. 9. (ін. № 5932).

Гладіолуси у вазі. 1930-ті рр. Дерево, олія. 53 x 43. Н-д. фонд. Од. Зб. 33. (ін. № 5936).

Молодиця. 1930-ті рр. Полотно, олія. 105 x 43,5. Н-д. фонд. Од. Зб. 30.(ін. № 5953).

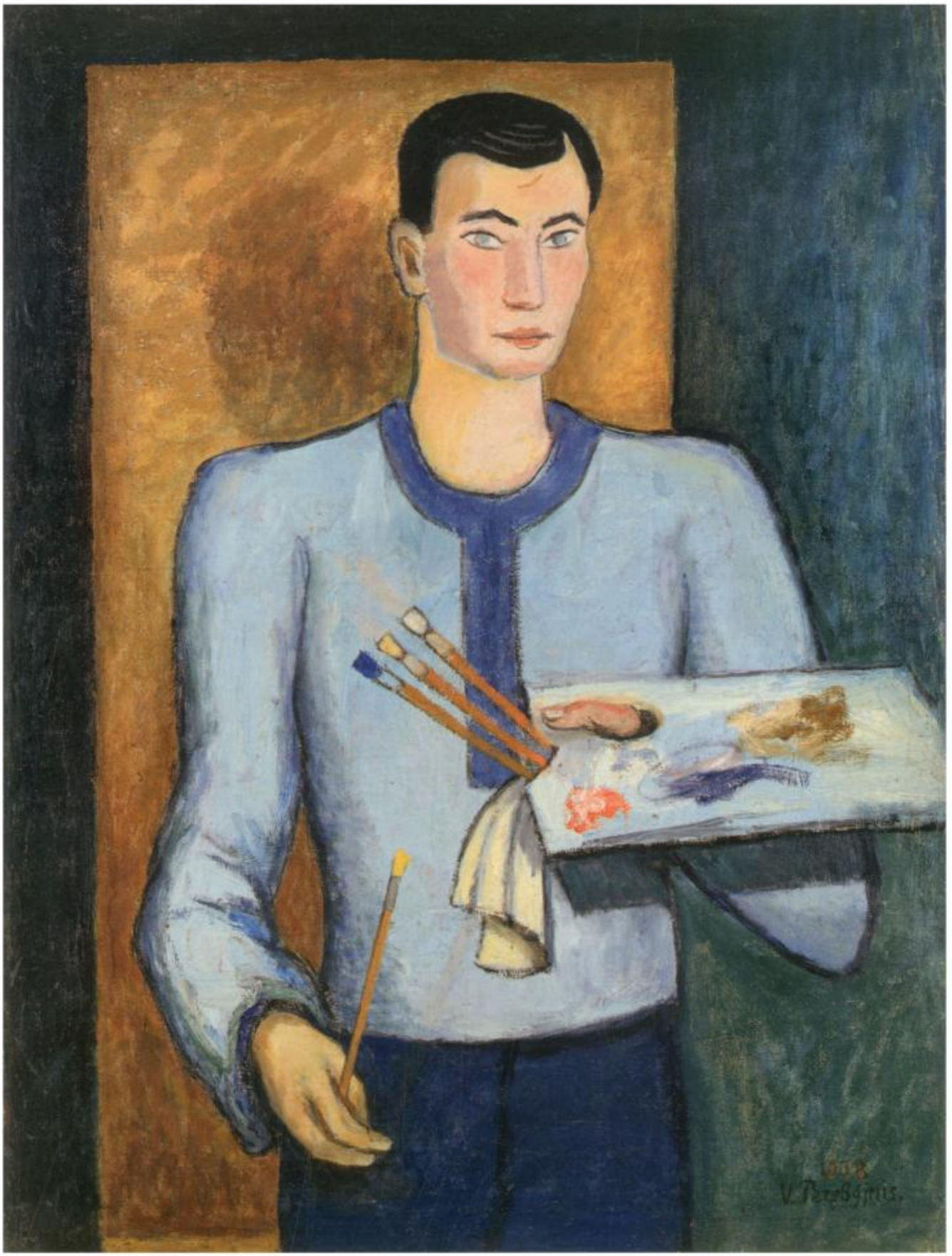
Тюльпани. 1930-ті рр. Полотно, олія. 54 x 33,5. Н-д. фонд. Од. Зб. 35. (ін. № 5938).

Портрет хлопчика у білому береті. 1930-ті рр. Полотно, олія. 71 x 50. Н-д. фонд. Од. Зб.37. (ін. № 5960).

1/. Всі твори В. Перебийноса надій-шли з Товариства культурних зв'язків із закордоном в 1970 р.

Перебийніс В.
Юнак з палітрою.
(Автопортрет). 1938.
Полотно, олія. 100x75.
НХМУ. Н.-д. фонд.
Од. Зб. 7 (ін. № 5930).

Perebyinis V.
Self-portret.
Oil on canvas. 100x75.
NKhMU. (in. № 5930).



Піскорська Єлизавета Володимирівна

1905 – 1978



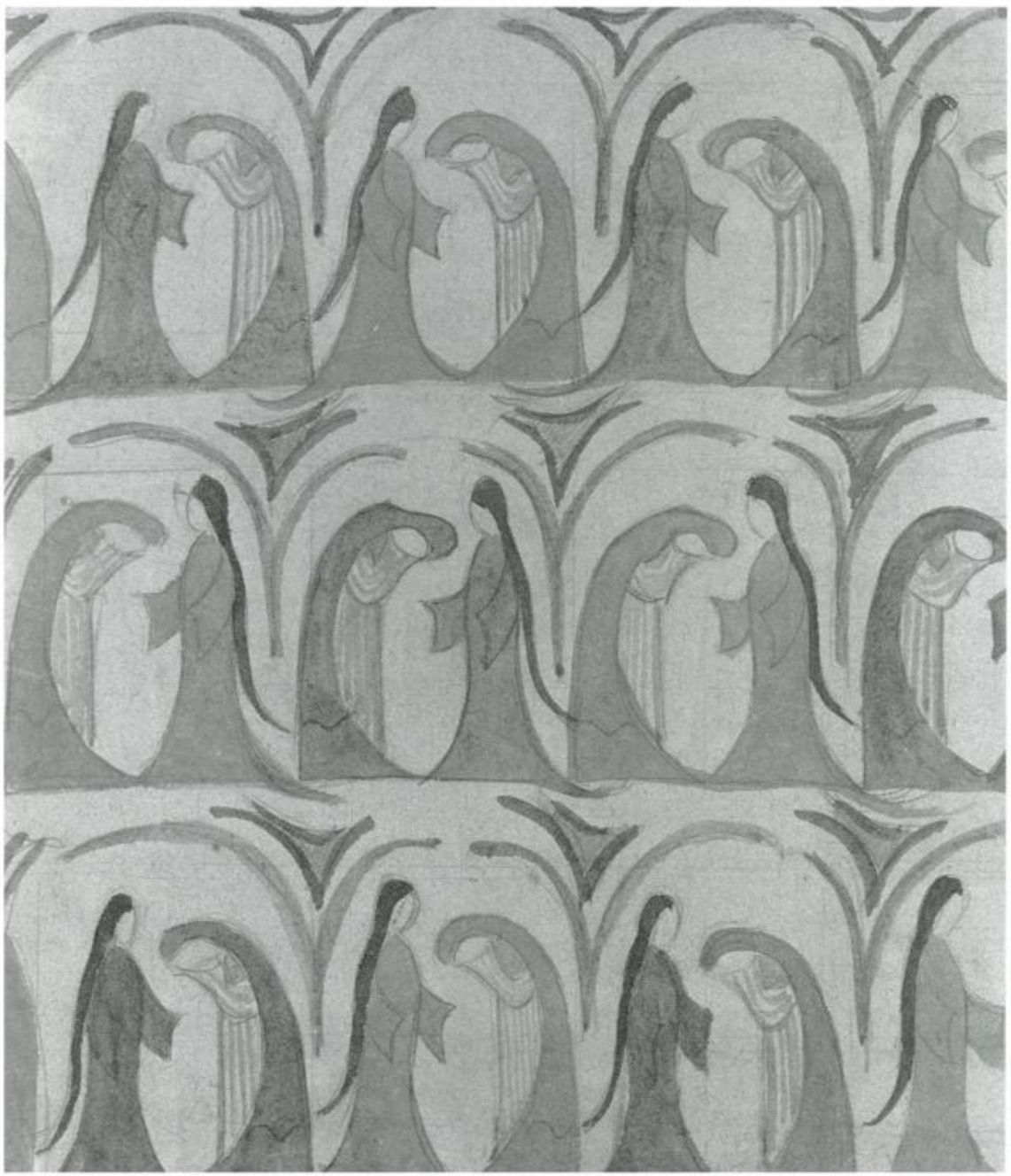
6.10. 1905, м. Ніжин, тепер Чернігівської обл. – 5. 10. 1978. Київ.

Навчалася в Київському інституті пластичних мистецтв у Ф.Г.Кричевського, В.Г.Меллера, на робітничих підготовчих курсах у С.Г.Колоса, в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука, згодом – на поліграфічному факультеті Київського художнього інституту у С.О.Налепінської-Бойчук (1922–1930).
Працювала у відділі художнього виховання Науково-дослідного інституту педагогіки, викладала в студії образотворчого мистецтва Київського палацу піонерів (1936–1962).

Літ.: Prystalenko, Nelli. "Ielyzaveta Piskorska: A Rediscovered Boichu-kist." Journal of Ukrainian Studies 25 (2000): 73–90.

Графіка: На пасовиську. Перша половина 1920-х рр. Папір, графітний олівець, акварель. 17,2 х 22,5. Грс–8797. Надійшов від О.О.Новикової, дочки художниці. (Київ). 1990.

Ескіз килима. Середина 1920-х рр.. Папір, акварель, графітний олівець. 16,2 х 17,5; 17,7 х 23,2. Грс-8796. Наді-йшов від О.О.Новикової, дочки художниці. (Київ). 1990.



Піскорська Є.В.
Форзац. Ескіз.
Друга половина 1920-х рр.
Папір, акварель,
графітний олівець.
40,2x22,2. Власність
О.О.Новикової, дочки
художниці. Київ.

Piskorska Ye.
Design for Book Cover.
Sketch. Late 1920s.
Watercolour, graphite pencil
on paper. 40,2x22,2 cm.
O.O.Novykova collection,
Kyiv.

Пустовійт Гаврило Михайлович

1882 – 1947



13.07.1900, с. Межиріч, тепер Черкаської обл. – 20.03.1947, Київ.

Вчився і Київському художньому училищі (1916 1917), Київському інституті пластичних мистецтв в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука (1922–1924), на графіч-ному факультеті Київського художнього інституту у С.О.Налепінсько-Бойчук, М.І.Плещинського, В.І.Касіяна (1924–1930).
З 1927р. був учасником республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставок.
Працював в галузі станкової і книжкової графіки, плакату, створював картони до тематичних килимів. Викладав у Київській художній профшколі (1927–1929) та в Харківському поліграфічному інституті (1930–1934).

Літ.: В.П.Павлов. Українське радян-ське мистецтво 1920–1930-х років. – К., 1983.

Графіка: Жінка, що сидить. Начерк. 1926. Папір. Акварель тону сепії, пензель. 35,6 х 22. Праворуч унизу дата: 20/X 26 р. Власність О.Г.Пустовійт, дочки художника. (Київ). 1/.

Кобзар. Ескіз ілюстрації. Середина 1920-х рр. Папір, акварель, туш, пензель, графітний олівець. 35,9 х 26,2.

Парубок і дівчина. Ескіз ілюстрації. Середина 1920-х рр. Папір, акварель, туш, пензель, графітний олівець. 35,7 х 24,5.

Чоловік у вишиваній сорочці. Папір, графіт-ний олівець. 35,4 х 22,5.

Жінка, що сидить за столиком. Папір, графіт-ний олівець. 35,4 х 22,5.

Постать чоловіка, що малює. Папір, графіт-ний олівець. 35,9 22,6.

Жінка в капелюшку. Папір, графітний олі-вець. 35,8 х 22,2.

Постать жінки. Папір, графітний олівець. 36 22,4.

1/.Решта творів також є власністю О.Г.Пустовот.

Пустовійт Г.М.
Воли.
Кінець 1920-х рр.
Папір, кольорові олівці.
20,5x27,9. Власність
О.Г. Пустовійт. Київ.

Pustoviit, H.
Oxen.
Late 1920s. Coloured pencils on
paper. 20,5x27,9 cm.
O. Pustoviit collection,
Kyiv.



Рокицький Микола Андрійович

1901 – 1944



6.04.1901. с. Заріччя, тепер Волинської обл..– 11.02. 1944. Київ.

Вчився в Українській державній академії мистецтв в майстерні монументального живопису у М.Л.Бойчука (1920–1927). З 1924 р. – учасник республіканських та міжнародних виставок. Член АРМУ (1925–1929), потім – об'єднання "Жовтень".
В 1923 р. брав участь у розписах Київського кооперативного інституту – автор портретів К.Маркса, І.В.Плеханова. В 1927–1928 рр. також брав участь у розписах Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибеївському лимані в Одесі: автор фресок "Селянський санаторій", "Відпочинок", "Наука" (разом з О.Мизіним), "Свято врожаю" (разом з К.Гвоздиком, О.Мизіним, М, Шехтманом). Викладав у Київському художньому інституті.

Літ.:

Є. Холостенко. М.Рокицький. Х.: Рух. 1933.

Овчинников В. Бойчукіст Микола Рокицький.– Українська академія мистецтв.. Вип.8. К., 2001. с. 302.

Живопис:

Біля яблуні. 1928. Дерево, темпера. 68 х 54. Жс-819. Праворуч унизу підпис, дата: М.Рокицький. 1928. Дар Б.М.Піаніди. (Київ). 1968.

Відкатники. 1920-ті рр.. Дерево, темпера. 250х345. Жс-226. Ліворуч унизу підпис, дата: М. Рокицький 1932. Надходження до 1941 р.

Автопортрет 1935. Фреска. 45,5х37. Жс-1096 Надійшов від Г.О.Довженко. (Київ). 1972 .

Жіночий портрет (Портрет дружини художника). 1935. Фреска. 46,5 х 30,5. Жс-1047. Праворуч унизу монограма, дата: МР. 1935. Надійшов від Г.О.Довженко. (Київ). 1972.

Портрет жінки з кішкою. 1939. Полотно, олія. 59 х 49. Жс-1981. Праворуч унизу підпис, дата: М.А.Рокицький. 1939. На звороті композиція:

Хвора. 1939. Полотно, олія. 45 х34. Надійшов від Б.М.Піаніди. (Київ). 1990.



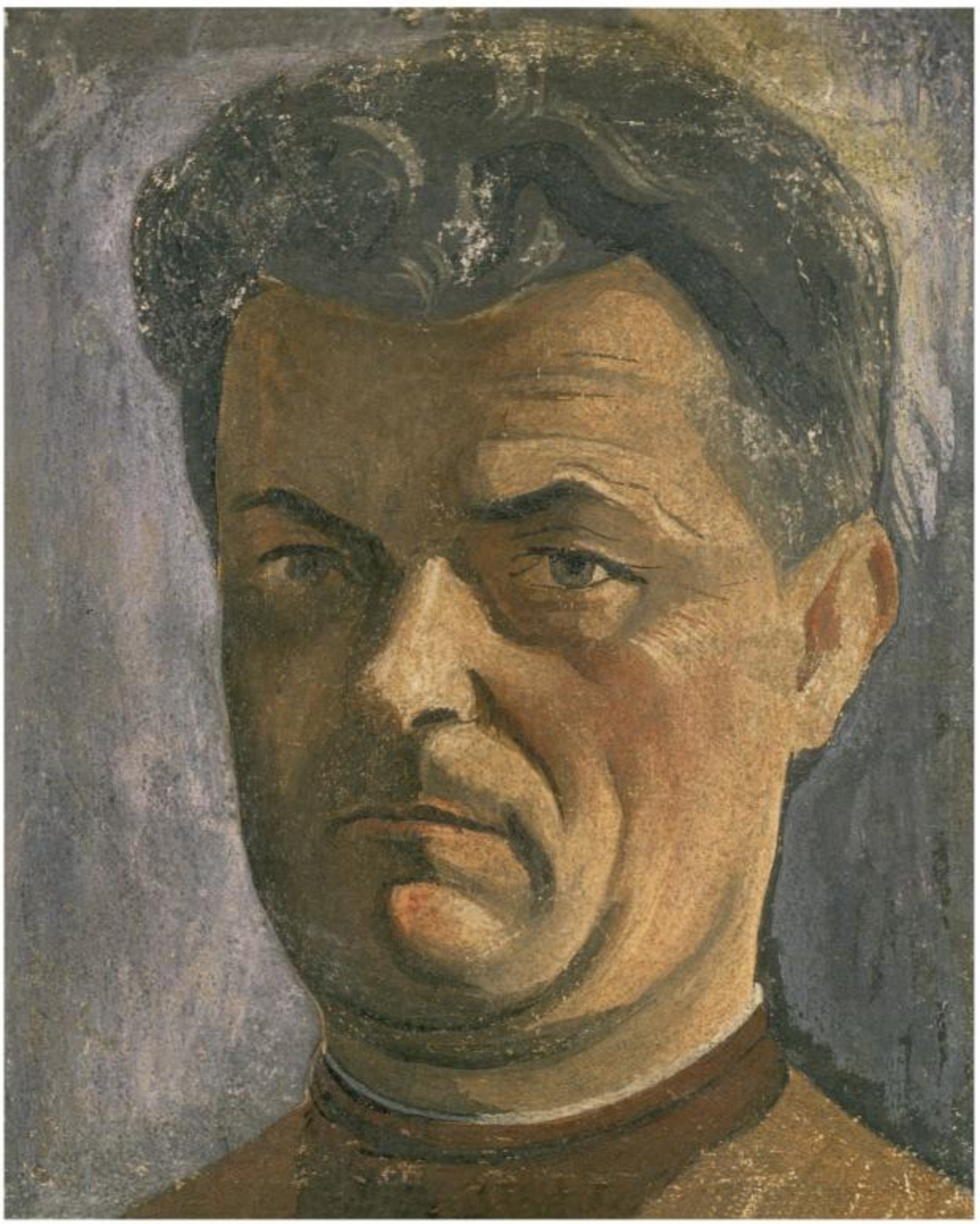
Рокицький М.А.
Жіночий портрет
(Портрет дружини художника). 1935. Фреска. 46,5x30,5. НХМУ. Жс-1047.

Rokytsky M.
Portrait of a Woman.
1935. Fresco. 46,5x30,5 cm. NKhMU. Zhs1047.

Рокицький М.А.
Біля яблуні.
1928. Дерево, темпера.
68x54. НХМУ.
Жс-819.

Rokytsky M.
By the Apple Tree.
1928. Tempera on wood.
68x54 cm. NKhMU.
Zhs 819.





Рокицький М.А.
Автопортрет.
1935. Фреска. 45,5x37.
НХМУ. Жс-1096.

Rokytsky M.
Self-Portrait.
1935. Fresco. 45,5x37cm.
NKhMU. Zhs 1096.

Рубан
Олександр Якович
1900 – 1943



16.05.1900., Київ – 11.06.1943, Саратов.

Вчився в Українській державній академії мистецтв в майстерні монументального живопису у М.Л.Бойчука (1920–1922), в графічній майстерні С.О.Налепінської-Бойчук Київського художнього інституту (1922–1927). Викладав графічне мистецтво в художньо-індустріаль-ній профшколі (ХІШ) (1926–1930), в поліграфічній школі (1926–1936). У своїх графічних творах звертався переважно до техніки ксилографії. Працював також у видавництвах Києва. З 1924 р. брав участь у республікан-ських, всесоюзних та зарубіжних виставках.

Літ.:

Ф. Ернст. Каталог 2-ої звітної виставки Української Академії мистецтв. Осінь 1921 р. ІМФЕ. Ф. 13–5, од. зб. 319, 441.

М.В. Трубецька. Творча біографія. (1967). – ЦДАМЛМ. Ф. 358, од. зб. 652.

Соколюк Людмила. Графіка бойчукістів. Видання часопису "Березіль". Видавництво М.П.Коць. Харків – Нью-Йорк. 2002.

Графіка:

Мисливець. 1923. Папір, дереворіз. 21 х 24. Грс-4372. Під зображенням підпис, дата графітним олівцем: Надходження до 1941 р.

Селяни. 1924. 1/. Папір, дереворит. 5 х 6,2. Грс-8704. Під зображенням дата графічним олівцем: 1924 Надійшов від Ю.О. Рубана, сина художника. (Київ). 1990.

Робітники. 1925. Папір, дереворит. 4,8 х 5,9. Грс-8696.

"Мусить дядько завертати – їде пан пузатий". 1925. Папір, дереворит. 6,2 х 7. Грс-8693.

"А пан хортами по них гасає". 1925. Папір, дереворит. 6,3 х 7. Грс-8697.

Зима . 1926–1927. Папір, дереворит. 8,3 х 9,7. Грс-8694.

Корова. Ілюстрація до дитячої книжки. Папір, дереворит. 4 х 5. Грс-8695.

Кози. Ілюстрація до дитячої книжки. Папір, дереворит. 4 х 5. Грс- 8698.

Оформлення дитячої мальованки. Середина 1920-х рр. Обкладинка. Папір, кольоровий дереворіз. 11,3 х 13,5. Грс-8688.

"Іде коза рогата, веде діток до хати". Папір, дереворіз. 10,5 х 13, 2. Грс-8687.

"Кицю, кицю няв! Тобі каші дам". Папір, дереворіз. 10,5 х 13,3. Грс-8686.

"Лиш де злодій щось украв – Брисько зараз гав гав гав!" Папір, дереворіз. 10,5 х 13,3. Грс-8689.

"Гей наш Брисько не дармує, господарство все пильнує". Папір, дереворіз. 10,4 х 13,5. Грс-8691.

"Лиш не лізь на звишки, а виловлюй мишки". Папір, дереворіз. 10,5 х 13, Грс-8690.

Віз сіна. 1920-ті рр. Папір, дереворит. 4 х 7,7. Грс-8692. Праворуч унизу підпис-монограма: Ор

Ілюстрації до твору Біргера і Берлянда "Жакерія". 1931.

Біля замка. Папір, дереворит. 9 х 6,5. Грс-1763. Під зображенням підпис, дата графітним олівцем: О.Рубан 1931. Надходження до 1941 р.

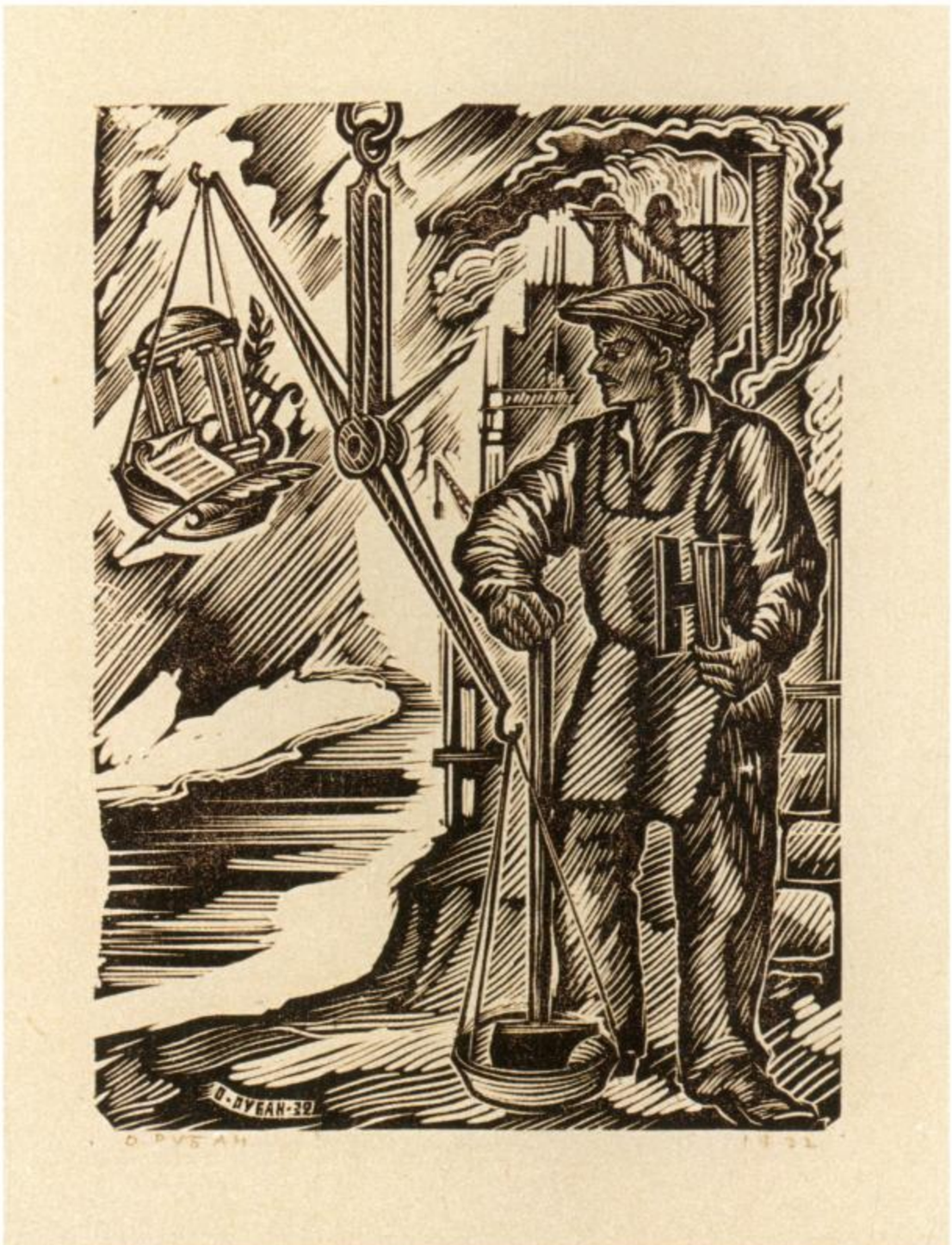
Штурм замку. Папір, дереворит. 8,7 х 6,3. Грс-1762. Під зображенням підпис, дата графітним олівцем: О Рубан 1931. Надходження до 1941 р.

Битва в замку. Папір, дереворит. 8,7 х 6,3. Грс-1761. Під зображенням під-пис, дата графітним олівцем: О.Рубан 1931. Надходження до 1941 р.

Страта. Папір, дереворит. 9 х 6,5. Грс-1764. Під зображенням підпис, дата графітним олівцем: О. Рубан 1931. Надходження до 1941 р.

Фронтиспис до твору М.Рильського "Знак терезів." 1932. Папір, дереворит. 9,5 х 7. Грс-1735. Ліворуч унизу підпис, дата: О.Рубан. 32.Грс-1763. Під зображенням підпис, дата графітним олівцем: О.Рубан 1932. Надходження до 1941 р.

1. Джерело й рік надходження решти творів (крім тих, що надійшли до 1941 р. ті ж самі).



Рубан О.Я.
Фронтиспис до твору М.Т.Рильського "Знак терезів". 1932.
Папір, дереворит. 9,5x7.
НХМУ. Грс-1735.

Ruban O.
Frontpiece for M. Rylsky's Sign of Libra. 1932.
Woodcut on paper. 9,5x7 cm.
NKhMU. Hrs 1735.

Рубан О.Я.
Мисливець.
1923. Папір, дереворіз.
21x24. НХМУ.
Грс-4372.

Ruban O.
A Hunter.
1923. Woodcut on paper.
21x24 cm. NKhMU.
Hrs 4372.



Рубан О.Я.
Зима.
1926–1927. Папір, дереворит. 8,3x9,7. НХМУ. Грс-8694.

Ruban O.
Winter.
1926–27. Woodcut on paper. 8,3x9,7 cm. NKhMU. Hrs 8694.



Сагайдачний Євген Якович

1886 – 1961



22.04.1886, м. Херсон – 21.08.1961, м. Косів Івано-Франківської обл.

З 1905 р. вчився в Петербурзькій Академії художеств. З 1909 р.– учасник художніх виставок, зокрема "Союз молодежи" (Петербург, 1911), "Ослиный хвост"(Москва,1912). В 1910 – 1912 рр. відвідував Італію, Грецію, Туреччину. В 1911–1918 рр. працював художником театру. Вчився в Українській державній академії мистецтв (1917 – 1920). В 1920 – 1922 рр. викладав малювання і композицію, займався скульптурою в художньо-промисловій школі ім. М.В.Гоголя в Миргороді. В 1922–1932 рр. викладав в Київському інституті пластичних мистецтв, а з 1923 – також і в Київській художньо-індустріальній школі та Межигір-ському мистецько-керамічному технікумі. З 1932 р. викладав у художніх закладах Луганська, Дніпропетровська, Ніжина. З 1946 р. оселився в Косові. Працював в галузі живопису, гравюри та книжкового оформлення.
Відомий також як збирач творів українського народного, зокрема гуцульського мистецтва.

Літ.: Михайло Рудницький. Збирач народної творчості. – Радянська культура. 1962, 9 вересня, № 72.
Овсійчук В. Художник Євген Сагайдачний. – Жовтень. 1968, №1, с. 16–121.

Живопис: Ступа. 1920-ті рр. Картон, темпера. 38 х 28. Жс-546. Надходження до 1941 р.
Молодиця. 1920-ті рр. Картон, темпера. 36,5 х 19. Жс-544. Надходження до 1941 р.
По воду. 1920-ті рр. Картон, темпера . 40,5 х 25. Жс-588. Надходження до 1941 р.
Бандурист. 1920-ті рр. Картон, темпера. 36 х 49,5. Жс-589. Надходження до 1941 р.
На краю села. 1920-ті рр. Картон, темпера. 33 х 26. Жс-2047. Надходження до 1941 р.

Графіка: Три жінки. 1920-ті рр. Папір, дереворіз. 22,8 х 16. Грс-3445. Дар І.О.Жданко (Москва). 1965.

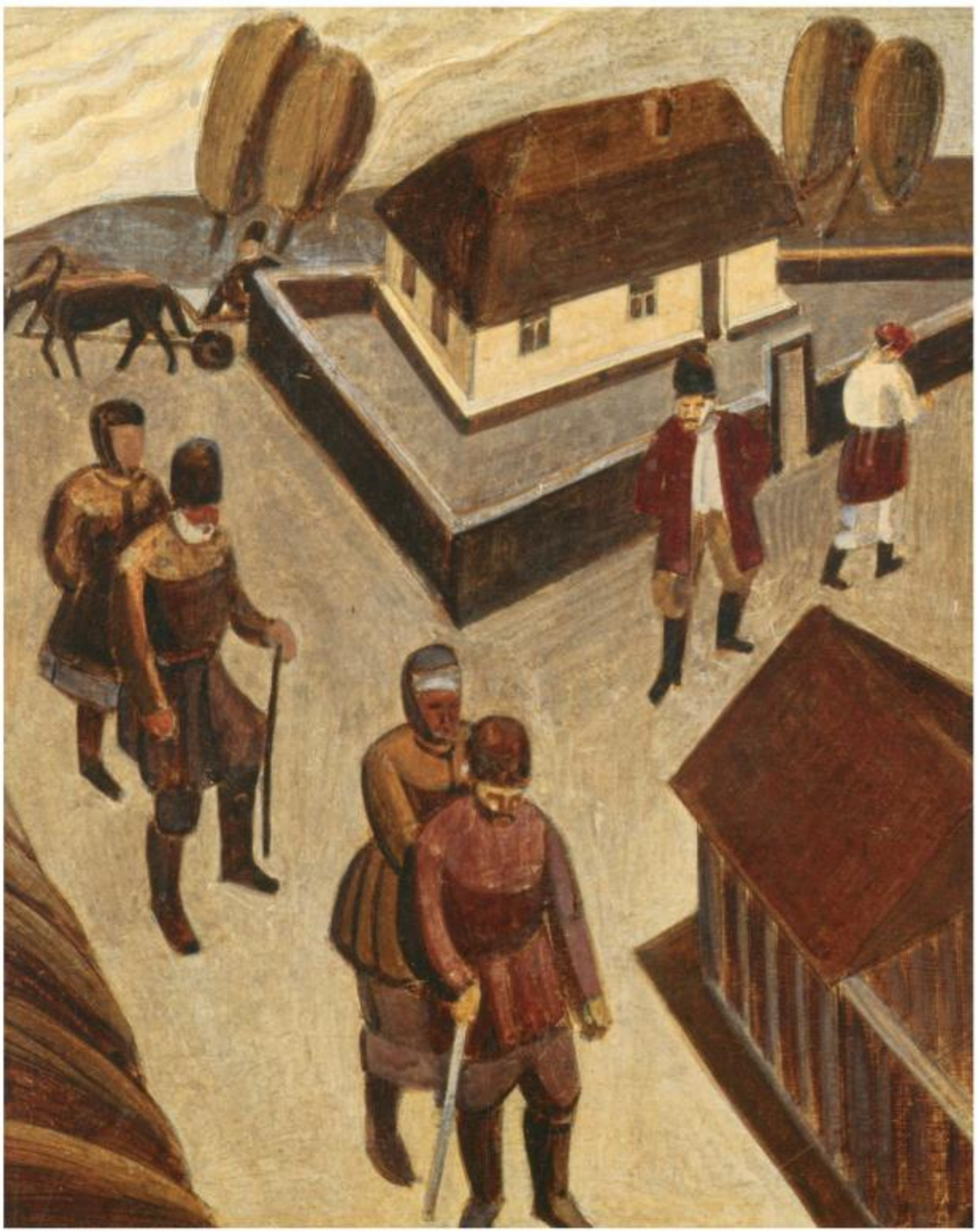
САГАЙДАЧНИЙ



Сагайдачний Є. Я.
Ступа.
1920-ті рр. Картон, темпера. 38х28. НХМУ. Жс-546.

Sahaidachny Ye.
Stamping Mill.
1920s. Tempera on thick paper. 38x28 cm. NKhMU. Zhs 546.





Сагайдачний Є.Я.
На краю села.
1920-ті рр. Картон, темпера. 33х26.
Жс-2047.

Sahaidachny Ye.
On the brink of village.
1920s. cardboard, tempera.
33x26 cm.
Zhs-2047.

ліворуч:
Сагайдачний Є.Я.
Бандурист.
1920-ті рр. Картон, темпера. 36х49,5. НХМУ.
Жс-589.

Sahaidachny Ye.
Bandura-Player.
1920s. Tempera on paper.
36x49,5 cm. NKhMU.
Zhs 589.

Саєнко
Олександр Ферапонтович
1899 – 1985



20.08.1899, м. Борзна, тепер Чернігівсько обл.– 5.03.1985, м. Київ.

Вчився в Петербурзькому училищі для глухонімих (1907–1916), Київівській художній школі (1918), Миргородському художньо-керамічному технікумі (1919), в Українській державній академії мистецтв в майстерні композиції, згодом в майстерні художнього оздоблення будівель, якими керував В.Г.Кричевський (1920–1928).
Створив панно "Жнива", "Козак Мамай", "Бранці в турецькій неволі" (1928) для приміщення Історичної секції ВУАН (Всеукраїнської Академії Наук).
З 1924 р. брав участь у республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. На початку 1930-х років працював художником-аніматором на Київській кінофабриці, а також в галузі кераміки, монументального, декоративно-прикладного та станкового мистецтва, продовжував і розвивав традиції В.Г.Кричевського та М.Л.Бойчука.

Літ.: Олександр Саєнко. Каталог виставки творів. Автор вступної статті Н.І.Велигоцька. К., 1983.

Олександр Саєнко. Живопис, графіка, декоративне мистецтво. 1920–1930-і роки. Каталог виставки творів. (Автор вступної статті Н.О.Саєнко). К., 1990.

Ніна Саєнко. Про мого батька. У вид.: – Наука і культура. Україна. Випуск 23. К., 1989, с. 518–524.

Г.А.Мєстєчкін, Н.О.Саєнко. Олександр Саєнко: Альбом. – К., Мистецтво. 1980.

Графіка: Ескіз фрески. 1920. Картон, темпера. 73 x 38,4. Грс-8675. Праворуч унизу підпис, дата: О. Саєнко. 1920 року. Надійшов від Н.О.Саєнко, дочки художника. (Київ). 1989.

Чоловік у полі, жінка в хаті. 1920. Папір, акварель. 15,5 x 21. Грс-8684. Праворуч унизу підпис, дата: О. Саєнко 1921 р. Надійшов від Н.О. Саєнко, дочки художника. (Київ). 1989.

Межигірська монашка. 1922. Папір, акварель, гуаш. 28,5 x 21,7. Грс-8685. Праворуч унизу підпис, дата, напис графітним олівцем: О. Саєнко /1/ VI 1922 р. / Межигіря Надійшов від Н.О.Саєнко, дочки художника. (Київ). 1989.

В.Кричевський. 1925. Картон, наклеєний на фанеру, левкас, темпера. 27 x 20,7. Грс-8689. Надійшов від Н.О. Саєнко, дочки художника. (Київ). 1989.

САЄНКО

Саєнко О.Ф.
Ескіз монументального розпису. 1920.
Картон на полотні.
73x384. НХМУ.
Грс-8675.

Saienko O.
Sketch of a Monumental Wall-Painting. 1920.
Tempera, thick paper on canvas. 73x384 cm.
NKhMU. Hrs 8675.



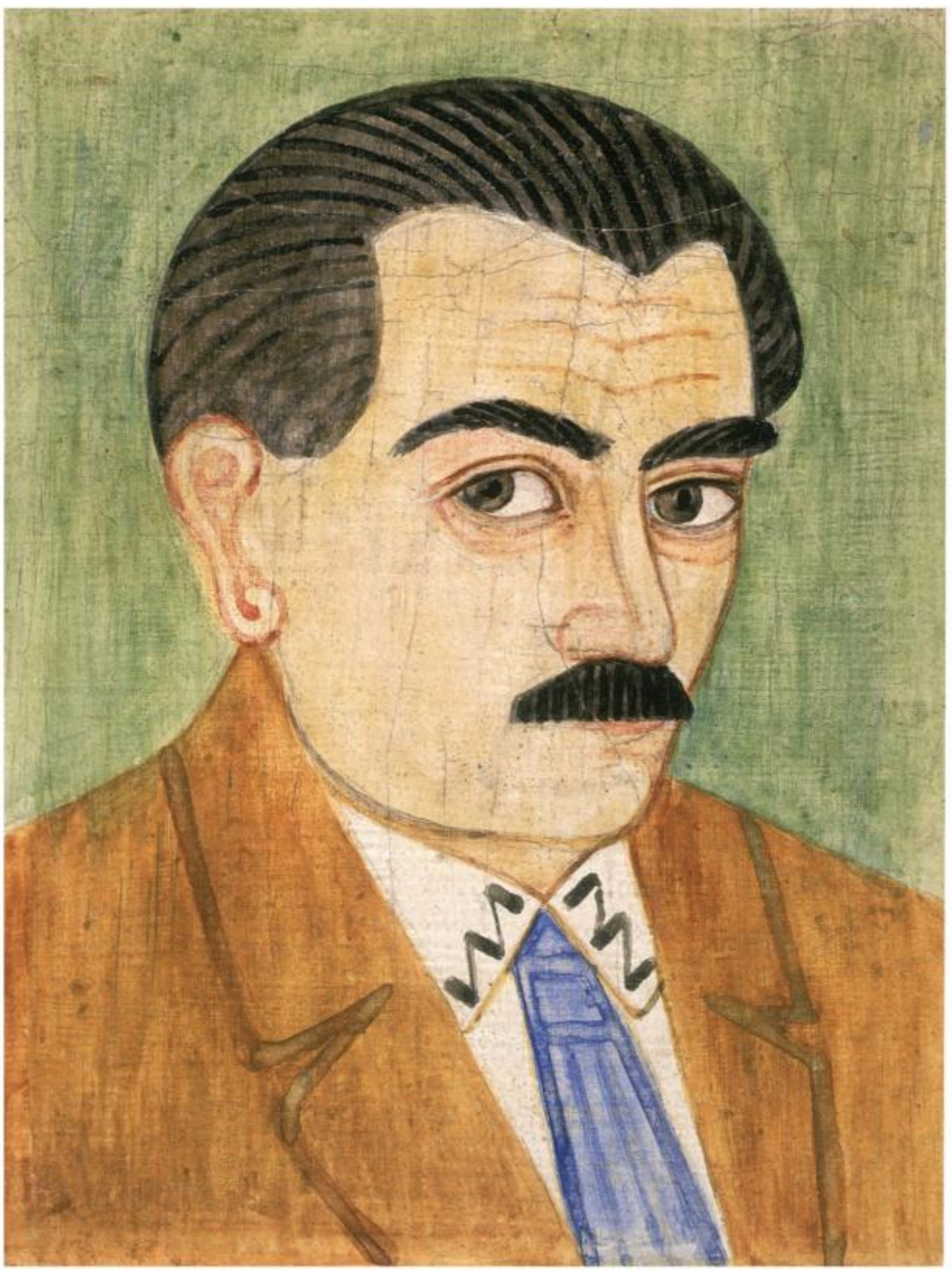
Саєнко О.Ф.
Ескіз монументального розпису.
Фрагмент.

Saienko O.
Sketch of a Monumental Wall-Painting.
Detail.



Саєнко О.Ф.
В.Г.Кричевський.
1922. Картон наклеєний на фанеру, левкас, темпера.
27x20,7. НХМУ.
Грс-8683.

Saienko O.
V.F. Krychevsky.
1922. Tempera, thick paper on printed cloth.
27x20,7 cm. NKhMU.
Hrs 8683.





Саєнко О.Ф.
Українка.
1925. Фанера, темпера, солома. 31,5x21,9. Власність родини М.Стельмаха. Київ.

Saienko O.
A Ukrainian Woman.
1925. Tempera, straw on printed cloth.
31,5x21,9 cm. M. Stelmakh collection, Kyiv.

Сандомирська Бела

1919 – 1941



1919, м. Біла Церква – вірогідно, загинула в Києві 29.09.1941 р. в Бабиному Ярі.

Вчилася в Київському художньому училищі (1913–1919). В 1924–1929 рр. навчалася на живописному факультеті Київського художнього інституту. Працювала в Експериментальних художніх майстернях в Києві (1936).

Живопис: На скляному заводі. Поч. 1030-х рр.. Полотно. Олія. 115 х 70. Жс-0282. Надходження до 1941 р.

САНДОМИРСЬКА



Сандомирська Б.
На склозаводі.
1920-ті рр. Полотно, олія.
115x70. НХМУ.
Жс-0282.

Sandomyrska B.
At the Glass Factory.
1920s. Oil on canvas.
115x70 cm. NKhMU.
Zhs 0282.

Сахновська Олена Борисівна

1902 – 1958



15.05.1902, Київ – 28.03.1958, Москва.

Вчилася в Українській державній академії мистецтва в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука та графічній майстерні С.О.Налепінської-Бойчук (1921–1926), на поліграфічному факультеті Київського художнього інституту у В.І.Касіяна, О.І.Усачова, І.М.Плещинського (1927–1929). Брала участь у розписах червоноармійських Луцьких казарм у Києві (1919) та павільйону Української РСР на І Всеросійській кустарно-промисловій і сільськогосподарській виставці в Москві (1923). Член АРМУ з 1925 р. З 1924 р. брала участь у республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. З 1932 р. жила в Москві. До 1936 року працювала в основному в техніці ксилографії, пізніше – літографії. Працювала в галузі станкової та книжкової графіки, екслібриса.

Літ.: Сільванський С. Олена Сахновська. Книжкові знаки.– Львів. 1934.

Жбанкова О. Графіка О.Сахновської. – Україна. 1982, № 23, с. 14–15.

Соколюк Людмила. Графіка бойчукістів. Видання часопису "Березіль". Видавництво М.П.Коць. Харків – Нью-Йорк. 2002.

Графіка: На кухні. 1927. Папір, дереворит. 7,2 х 5,5. Грс-2328. Під зображенням підпис, дата графітним олівцем: Ол. Сахновська 1927. Дар Н.Г.Зеленської та З.Г.Іванової. (Москва). 1958.

Пейзаж. 1927. 1/. Папір, дереворіз.9,7 х 12,5. Грс-2553. Дар Н.Г.Зеленської та З.Г.Іванової. (Москва). 1959.

Парня. 1927. Папір, дереворіз. 17,7 х 8,2. Грс-2554.

Через кладку. 1927. Папір, дереворіз.19,3 х 10,3. Грс-2552.

Швачки. 1927. Папір, дереворіз. 19 х 11. Грс-2555.

Читають газету. 1927. Папір, дереворит. 20 х 15. Грс-2324. Під зображенням підпис, дата графітним олівцем: Ол. Сахновська 1927 р.

Слухають радіо. 1927. Папір, дереворит. 15 х 19,8. Грс-2326.

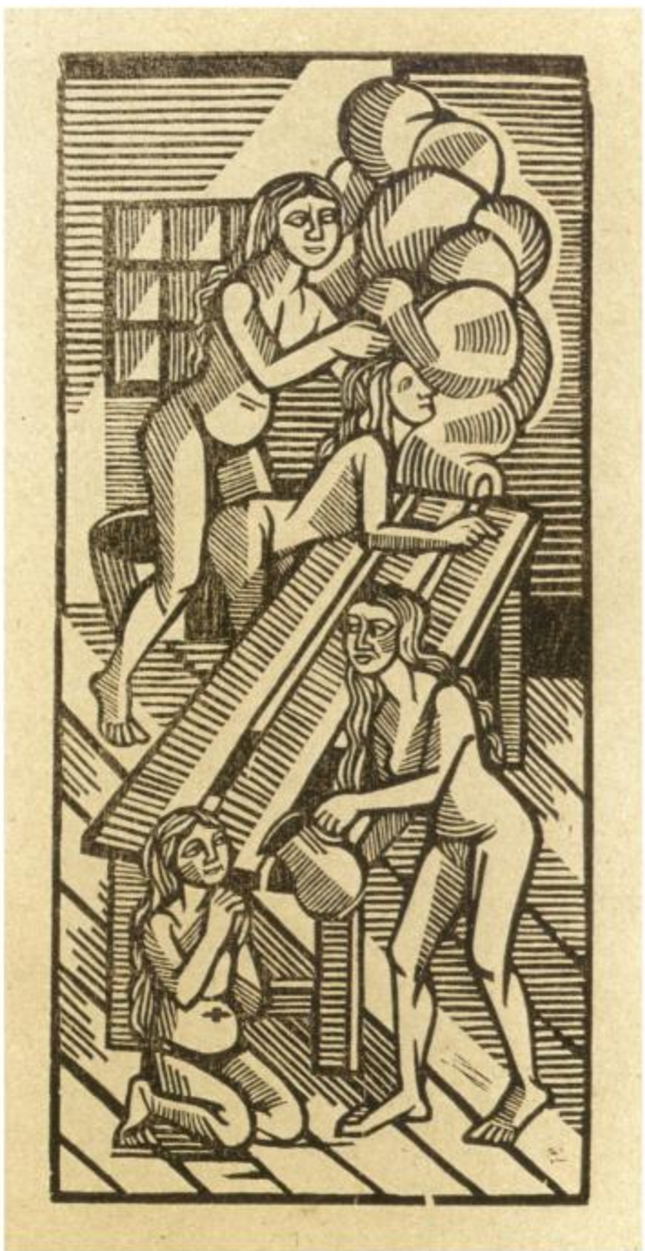
Повернення з фронту. 1928. Папір, дереворит. 19,5 х 14,7. Грс-2320. Під зображенням підпис, дата графітним олівцем: Ол. Сахновська 1928 р.

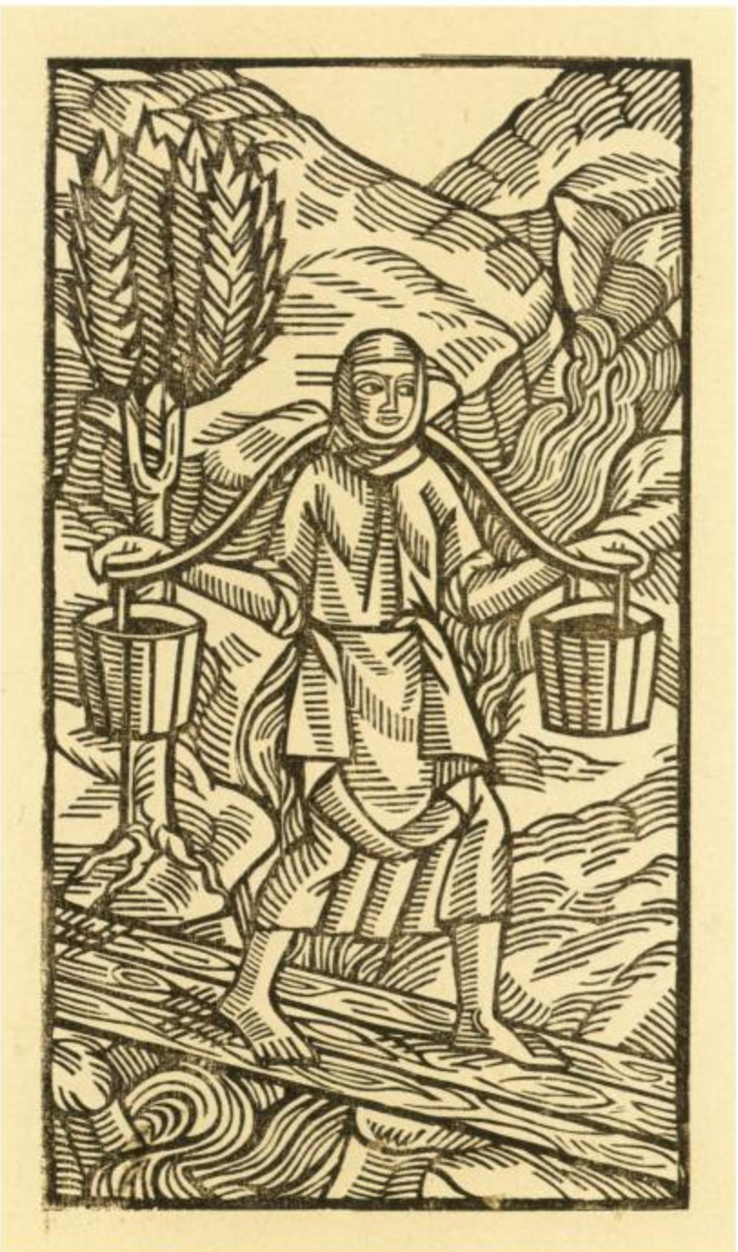
1. Джерело й рік надходження решти творів ті ж самі.

Сахновська О.Б.
Пейзаж.
1927. Папір, дереворіз.
9,7x12,5. НХМУ.
Грс-2553.

Sakhnovska O.
Landscape.
1927. Woodcut on paper.
9,7x12,5 cm. NKhMU.
Hrs 2553.









Сахновська О.Б.
Швачки.
1927. Папір, дереворіз.
19x11. НХМУ.
Грс-2555.

Sakhnovska O.
Seamstresses.
1927. Woodcut on paper.
19x11 cm. NKhMU.
Hrs 2555.

ліворуч:
Сахновська О.Б.
Парня.
1927. Папір, дереворіз.
17,7x8,2. НХМУ.
Грс-2554.

Sakhnovska O.
In the Steambath.
1927. Woodcut on paper.
17,7x8,2 cm. NKhMU.
Hrs 2554.

посередині:
Сахновська О.Б.
Через кладку.
1927. Папір, дереворіз.
19,3x10,3. НХМУ.
Грс-2552.

Sakhnovska O.
Crossing the Bridge.
1927. Woodcut on paper.
19,3x10,3 cm. NKhMU.
Hrs 2552.

Седляр
Василь Теофанович
1899 – 1937



12.04.1899, с. Жоржівка, тепер Полтавської обл. – страчений 13.07.1937. Київ.

Вчився в Київському художньому училищі у І.Ф.Селезньова (1916–1917), в Українській державній академії мистецтв в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука (1917–1921). З 1921 р. учасник академічних, республіканських і зарубіжних виставок. Брав участь у розписах Червоноармійських Луцьких казарм у Києві (1919), в художньо-монументальному оформленні Київського оперного театру до Першого Всеукраїнського з'їзду волвиконкомів (1919), театру у Харкові до 5-го Всеукраїнського з'їзду Рад (1921), Київського художнього інституту (1924), Межигір'я, Червонозаводського театру у Харкові – фреска "Дніпрогес. Індустріалізація" (1933–1935). Працював також у станковому живописі, книжковій графіці, художній кераміці, створював картони до тематичних гобеленів. Вперше у пореволюційний час ілюстрував "Кобзаря" Т.Г.Шевченка.

Був директором і викладачем Межигірської мистецько-керамічної профшколи (1922–1923), згодом мистецько-керамічного техні-куму (1923–1928), реорганізованого в 1928 р. в художньо-керамічний інститут (1928– 1930). Один з засновників (1925) і послідовних прихильників АРМУ, автор ряду теоретичних та полемічних статей з питань мистецтва.

Перебував разом з М.Л.Бойчуком та А.І.Тараном за відрядженням Нарком освіти УРСР в Німеччині і Франції (1926–1927). Працював художнім редактором Української Радян-ської Енциклопедії (1932), викладав у Київ-ському художньому інституті (1935–1936).

Літ.: С.Білокінь. Мріями сповнене життя. (Василь Седляр). Листи 1929 року. – Культура і життя. 1989, 9 квітня, №15.

Холостенко Є. Василь Седляр, Х.: Рух. 1934

В.Седляр. "АХРР та АРМУ". – К., 1926.

Соколюк Людмила. Графіка бойчукістів. Видання часопису "Березіль". Видавництво М.П.Коць. Харків – Нью-Йорк. 2002.

Живопис: Портрет Оксани Павленко. 1926–1927. Полотно, темпера. 123 х 75. Жс-1750. Надійшов від автора. (Київ). 1928.

Розстріл в Межигір'ї. 1927. Полотно, темпера. 110 х 160. Жс-2495. Надходження до 1941 р .

Дівчинка. 1928. Полотно, темпера. 69 х 51. Жс-579. Надійшов від автора. (Київ). 1928.

Біля сільськогосподарської машини. 1931. Полотно, темпера. 112 х 133. Грс-199. Надходження до 1941 р.

Графіка: Інтервенти на Україні. Начерк композиції. 1918–1922. Папір, чорнило, перо. 29,3 х 23. Грс-8212. Надійшов від О.Т.Павленко. (Москва). 1988.

Дружній шарж на О.Павленко. 1927. 1/. Папір, графітний олівець. 22 х 13,5. Грс-8737. На звороті напис, дата: Оксано, це ти: Роби портрет. 5/XI 27 Василь. Надійшов від О.Т.Павленко. (Москва). 1990.

У школі лікнепу. 1929. Папір, темпера. 31 х 48,5. Грс-1861. В лівому нижньому куті підпис: В.Сідляр. Надходження до 1941 р.

Ілюстрація до "Кобзаря " Т.Г. Шевченка. 1929 – 1930. Папір, туш, перо, пензель, темпера. 27,4 х 16,5. Грс-3475. Надійшов з ДТГ 1965 р.

На полі бою. 1929–1930. Папір, туш, перо, графітний олівець. 6,2. х 15,2. Грс-8732.

Дві жінки. 1920 ті рр. Папір, графітний олі-вець. 15,7 х 12,8. Грс-8730.

Дві жінки. Шарж. Межигір'я. 1920-ті рр. Папір, чорнило, графітний олі-вець. 21,8 х 27,8. Грс-8736.

Дві жінки. Начерк. 1920-ті рр. Папір, графіт-ний олівець. 22,5 х 36. Грс-8740.

На гулянку. 1920-ті рр. Папір, графітний

олівець. 27 х 21. Грс-8735.

Начерк постаті жінки. 1920-ті рр. Папір, графітний олівець. 24,5 х 11,7. Грс-8734.

Начерк постаті червоноармійця. 1920-ті рр. Папір, червоне чорнило, графіт-ний олівець. 25,6 х 16,7. Грс-8733.

Начерк постаті чоловіка. 1920-ті рр. Папір, графітний олівець. 2 27 х 8. Грс-8731.

Портрет А.Й.Боровички. 1920-ті рр. Папір, графітний олівець. 21,6 х 14. Грс-4368. Надходження до 1941 р.

Начерк робітника й жінки. 1920-ті рр. Папір, графітний олівець. 22,5 х 36. Грс-8739.

На току. Початок 1930-х рр. Папір, темпера, туш, пензель. 53 х 48. Грс-4387. Праворуч унизу підпис: В.Сідляр. Надходження до 1941 р.

На ковзанці. Початок 1930-х рр. Папір, графітний олівець. 26,5 х 20,5. Грс-4391. Надходження до 1941 р.

На ковзанці. Початок 1930-х рр. Папір, туш, перо. 20,5 х 13. Грс-4397. Надхо-дження до 1941 р.

Портрет жінки. Початок 1930-х рр. Папір, туш, перо. 20,5 х 13. Грс-4398. Надходження до 1941 р.

Робітники Початок 1930-х рр. Папір, темпера, графітний олівець. 69,5 х 42,2. Грс-4442. Надходження до 1941 р.

СЕДЛЯР

1. Решта творів, що джерело й рік їх надходження не вказані, надійшли від О.Т.Павленко 1990 р.

Седляр В.Т.
Біля сільськогосподар-ської машини. 1931.
Полотно, темпера.
112x133. НХМУ.
Жс-199.

Sedliar V.
By the Tractor.
1931. Tempera on canvas.
112x133 cm. NKhMU.
Zhs 199.



Седляр В.Т.
Розстріл в Межигір'ї.
1927. Полотно, темпера.
110x160. НХМУ.
Жс-2495.

Sedliar V.
Execution in Mezhyhiria.
1927. Tempera on canvas.
110x160 cm. NKhMU.
Zhs 2495.



Після розстрілу автора в 1937 р.
твір також намагалися знищити

Седляр В.Т.
Портрет Оксани Павленко.
1926–1927. Полотно, темпера.
123х75. НХМУ.
Жс-1750.

Sedliar V.
Portrait of Oksana Pavlenko.
1926–27. Tempera on canvas. 123x75 cm.
NKhMU.
Zhs 1750.

праворуч:
Седляр В.Т.
У школі лікнепу.
1929. Папір, темпера.
31х48,5. НХМУ.
Грс-1861.

Sedliar V.
School for the Elimination of Illiteracy.
1929. Tempera on paper.
31x48,5 cm. NKhMU.
Hrs1861.





Седляр В.Т.
Дівчина.
1928. Фанера, темпера.
69x51. НХМУ.
Жс-579.

Sedliar V.
Little Girl.
1928. Tempera on printed cloth. 69x51 cm. NKhMU.
Zhs 579.





Седляр В.Т.
На току.
Поч. 1930-х рр. Папір, туш, пензель, темпера. 53х48. НХМУ. Грс-4387.

Sedliar V.
The Threshing Floor.
Early 1930s. Tempera, india ink, brush on paper. 53x48 cm. NKhMU. Hrs4387.

Седляр В.Т.
Портрет А.Й.Боровички.
1920-ті рр. Папір, графітний олівець. 21,6x14. НХМУ. Грс-4368.

Sedliar V.
Portrait of A.I.Borovychka.
1920s. Graphite pencil on paper. 21,6x14 cm. NKhMU. Hrs 4368.





Седляр В.Т.
На ковзанці.
Початок 1930-х рр. Папір, туш, перо. 20,5x13. НХМУ. Грс-4397.

Sedliar V.
On the Skating Rink.
Early 1930s. India ink, pen on paper. 20,5x13 cm. NKhMU. Hrs 4397.

Седляр В.Т.
На ковзанці.
Поч. 1930 рр. Папір, графітний олівець. 26,5x20,5. Грс-4391.

Sedliar V.
On the Skating Rink.
Early 1930s. Graphite pencil on paper. 26,5x20,5 cm. NKhMU, Hrs 4391.





Седляр В.Т.
На гулянку.
1920-ті рр. Папір, графітний олівець. 27x21. НХМУ.
Грс-8735.

Sedliar V.
A Stroll.
1920s. Graphite pencil on paper. 27x21 cm. NKhMU.
Hrs 8735.

Синиця
Григорій Іванович
1908 – 1996



17.01.1908, м. Одеса – 11.10.1996, м. Кривий Ріг, Дніпропетровської обл.

Вчився в Одеській середній художній школі у М. Гершенфельда, в Київському художньому інституті у М.А.Рокицького і М.Л.Бойчука (1930–1934). Працював у галузі монументального і станкового живопису, в 1980–1990-х рр. плідно експериментував в техніці флоромозаїки. Лауреат Національної премії України імені Т.Г.Шевченка (1992 р.)

Літ.: М. Терещеня. Дивосвіт Григорія Синиці. – Червоний гірник. 1987, 10 липня. Г. Мєстєчкін. Художник свого народу. – Молодь України. 1989. 18 січня.

Каталог виставки "Григорій Синиця". (Вступна стаття Г.Гусейнова. Рекламно-інформаційний додаток газети "Червоний гірник"). 1989.

Г.Мєстєчкін. Блокаду прорвано. – Вечірній Київ. 1990. 20 березня.

Живопис: Десятинна церква. Папір, темпера. 110 х 48. Жс-1972. Міністерством культури УРСР у автора. 1990 р.

СИНИЦЯ



Синиця Г.І.
Десятинна церква.
1970. Полотно, темпера.
110х48. НХМУ.
Жс-1972.

Synytsia H.
Desiatynna Church.
1970. Tempera on paper.
110x48 cm. NKhMU.
Zhs 1972.

Стешенко
Сергій Петрович
1902 – 1973

ФОТО ВІДСУТНЄ

5.07.1902, с. Нова Водолага, тепер Харків-ської обл. – 20.03. 1973, Львів.

У 1929 р. закінчив Харківський художній інститут, де вчився у С.М.Прохорова та І.І.Падалки. Деякий час працював у лялькових театрах Луцька й Львова, а також у Волинському театрі української музики й танцю.

Живопис: Арешт. Повели. Кінець 1920-х рр.
Папір на фанері, темпера. 98 х 76.
Жс-2391.
Надходження до 1941 р.

СТЕШЕНКО

С



Стешенко С.П.
Арешт. (Повели).
Кінець 1920-х рр. Папір на фанері, темпера. 98x76. НХМУ. Жс-2391.

Steshenko S.
The Arrest.
Late 1920s. Tempera, paper on printed cloth. 98x76 cm. NKhMU, Zhs 2391.

Стовбуненко Петро Васильович

1903 – 1967

ФОТО ВІДСУТНЄ

1903, станція Знам'янка, тепер Дніпропетровської обл. – 8.10.1967, Москва.

Вчився в Київському інституті пластичних мистецтв у Ф.Г.Кричевського, Л.Ю.Крамаренка, М.Л.Бойчука, В.Є.Татліна (1923–1927). З кінця 1920-х рр. жив у Москві. Працював у галузі жанрового живопису, пейзажу і натюрморту.

Літ.: Стовбуненко П. Предшественники МОСХа. Автобіографія – ЦГАЛИ, ф. 2942, опис І, од. збер. 92. арк.. 42–43.

Московские художники. – ЦГАЛИ (Рукописний альбом). 1967. – ЦГАЛИ, ф. 1949, опис 2, од. Збер. 10, арк. 97–98. О.Т.Павленко. Лист до І.І. Врони від 31.10.1967. – ЦДАМЛМ. Ф.358, од. Зд. 458, арк. 4.

Живопис: Червоноармійці на Півночі. Кінець 1920-х рр. Полотно, темпера. 102 х 135. Жс-073. Надійшов з Бази Української художньої виставки в 1939 р.

Мати-бурятка. Кінець 1920-х рр. Картон, темпера. 49 х 39,5. Жс-0444. Наді-йшов з Бази Української художньої виставки в 1939 р.

Бурят-монгол. Кінець 1920-х рр. Картон, темпера. 51 х 40. Жс-0443. Надійшов з Бази Української художньої виставки в 1939 р.

В казахському селі. Кінець 1920-х рр. Полотно, темпера. 85 х 108. Жс-193. Надходження до 1941 р.

Червоноармієць з "Правдою". Кінець 1920-х рр. Полотно, олія, темпера. 57 х 81. Жс-0123. Надходження до 1941 р.

Антирелігійна пропаганда. 1931. Картон, темпера. 81 х 102. Жс-0251. Надійшов з Бази Української художньої виставки в 1939 р.

Піп на селі. Початок 1930-х рр. Полотно, олія. 60 х 72. Жс-076. Надходження до 1941 р.

Стовбуненко П.В.
Піп на селі.
Поч. 1930-х рр. Полотно, олія. 60х72. НХМУ.
Жс-2468.

Stovbunenko P.
Priest in the Village.
Early 1930s. Oil on canvas.
60x72 cm. NKhMU.
Zhs 2468.



Стовбуненко П.В.
Зв'язок на Далекому Сході. Кінець 1920-х рр. Полотно, темпера. 102x135. НХМУ. Жс-2467.

Stovbunenko P.
Red Army Soldiers in the North. Late 1920s. Tempera on canvas. 102x135 cm. NKhMU. Zhs 2467.



Трубецька Марія Володимирівна

1897 – 1976

ТРУБЕЦЬКА



26.03.1897, Київ – 16.03.1976, Київ.

Вчилася в Українській державній академії мистецтв в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука (1918–1924). Брала участь у розписах червоноармійських Луцьких казарм у Києві – виконувала композиції за ескізами Т.Бойчука і їх обрамлення українськими орнаментами; приміщення Київського оперного театру до І з'їзду волосних виконкомів (1919); Харків-ського театру до V-го Всеукраїнського з'їзду Рад (1921); павільйону Української РСР на І-й Всеросійській кустарно-промисловій і сіль-ськогосподарській виставці у Москві та Кооперативного інституту в Києві (1923). В 1918–1928 рр. працювала в Київському художньому інституті на посаді завідуючої музеєм, бібліотекою, в 1944–1952 рр. – завідуючою бібліотекою Державного музею західного та східного мистецтва. Виконувала ілюстрації до журналу "Барвінок" (1920–1921), працювала в книжковій графіці та плакаті. В 1960-х рр. повернулася до творчої роботи художника.

Літ.: М.В.Трубецька. Творча біографія. (1967) .– ЦДАМЛМ. Ф. 358, до. 36. 652.

Графіка: Гончар. Кінець 1960-х рр. Папір, кольорові олівці, графітний олі-вець. 27,4 х 18,5. Фонд № 39. Надійшов від Л.І.Ліпінської. (Москва). 1986.

Жінка з макітрою. Ескіз. 1970. Папір, кольо-рові олівці, графітний олівець. 13,5 х 16. Фонд № 39. Надійшов від Л.І.Ліпінської. (Москва). 1986.

Дівчина з кавуном. (За віршем Е.Багрицького "Арбуз Кінець 1960-х рр. Папір, кольорові олівці, акварель, гра-фітний олівець. 27,4 х 18,5. Фонд №39. Надійшов від Л.І.Ліпін-ської. (Москва). 1986.

Узунова С.

ФОТО ВІДСУТНЄ

Дати життя невідомі.

Член АРМУ. Вірогідно вчилася в майстерні І.І. Падалки в Харківському художньому інституті. З 1927 року брала участь в художніх виставках, включаючи зарубіжні.

Графіка: Безпритульні. 1927. Папір, ліногравюра. 15,7 х 15,7. Грс-4404. Ліворуч унизу під зображенням дата, назва, підпис графітним олівцем: під зображенням дата, назва, підпис графітним олівцем: 1927 Бесприютные С Узунова. Надходження до 1941 р.

Безпритульний. 1929. Папір, ліногравюра. 19,9 х 13,4. Грс-5705. Надійшов з ДМОМ ім. О.С.Пушіна 1971 р.

Танок. Ілюстрація до твору Келлермана "Море". 1929. Папір наклеєний на папір, дереворит. 13,5 х 11,7. Грс-5704. Під зображенням на паспарту назва, підпис, дата: Иллюстрация "Море" Келлермана С. Узунова 1929 г.

Культполіт. 1931. Папір, ліногравюра. 33,4 х 49,3. Грс-5707. Під зображенням підпис, дата, графітним олівцем: С.Узунова 1931 г. Надійшов з ДМОМ ім. О.С.Пушіна 1971 р.

У будинку відпочинку. Початок 1930-х рр. Папір, кольорова літографія. 33,5 х 27. Грс-5709. Під зображенням назва, підпис графітним олівцем:

В доме отдыха С. Узунова. Ілюстрації до твору З. Геленко "Пожежники". Друкарський відбиток .

УЗУНОВА



Узунова С.
Культполіт.
1931. Папір, ліногравюра.
33,4x49,3. НХМУ.
Грс-5707.

Uzunova S.
A Cultural Flight.
1931. Linocut on paper.
33,4x49,3 cm. NKhMU.
Hrs 5707.



Узунова С.
Безпритульні.
1927. Папір, ліногравюра.
15,7x15,7. НХМУ.
Грс-4404.

Uzunova S.
Homeless.
1927. Linocut on paper.
15,7x15,7 cm. NKhMU.
Hrs 4404.

Фрадкін
Мойсей Залманович
1904 – 1974



28.09.1904, м. Борзна, нині Чернігівської області – 11.08.1974, м. Харків.

У 1922–1929 роках вчився в Харківському художньому інституті у І.І.Падалки, В.Д.Єрмилова, М.С.Федорова, О.В.Маренкова.
Жив у Харкові. Працював в галузі станкової та книжкової графіки, переважно в техніці гравюри на дереві та лінолеумі. В 1930-ті роки у співавторстві з Б.П.Бланком оформлював ряд книжок. Останні роки життя займався екслібрисом.
З 1927 року брав участь в республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. Член АРМУ з 1927 року. Викладав у Харківському поліграфічному інституті (1934–1936) та Харківському художньому інституті (1931–1971 з перервами).

Літ.: М.Фрадкін. (1904–1974). Каталог виставки. – Харків, 1981. 29 ар. з ілюстр.

Соколюк Людмила. Графіка бойчукістів. Видання часопису "Березіль". Видавництво М.П.Коць. Харків – Нью-Йорк. 2002.

Графіка: Прокатники. Кінець 1920-х рр. Папір, акварель, гуаш. 35,5 х 65. Грс-3466. Надійшов з Державної Третьяковської галереї 1965.

Похорон. 1927. Папір, ліногравюра, акварель. 27,3 х 46,3. Грс-4408. Під зображенням підпис, назва, дата, Чорною тушшю: М.Фрадкін "Похорон" (лінорит, акварель) 1927 р. Надходження до 1941 р.

Ілюстрація. 1927. Папір, ліногравюра. 15 х 11. Грс-4995. Під зображенням підпис, назва, дата, графітним олівцем: М.Фрадкін Ілюстрація 1927 Надходження до 1941 р.

Ілюстрація. 1927. Папір, ліногравюра. 15 х 11. Грс-4996. Під зображенням підпис, назва, дата, графітним олівцем: М. Фрадкін Ілюстрація 1927. Надходження до 1941 р.

Кінцівка. 1926. Папір, ліногравюра. 8,9 х 6,6. Грс-4996а. Під зображенням підпис, дата, назва графітним олівцем: М. Фрадкін. Ілюстрація 1926. Надходження до 1941 р.

ФРАДКІН

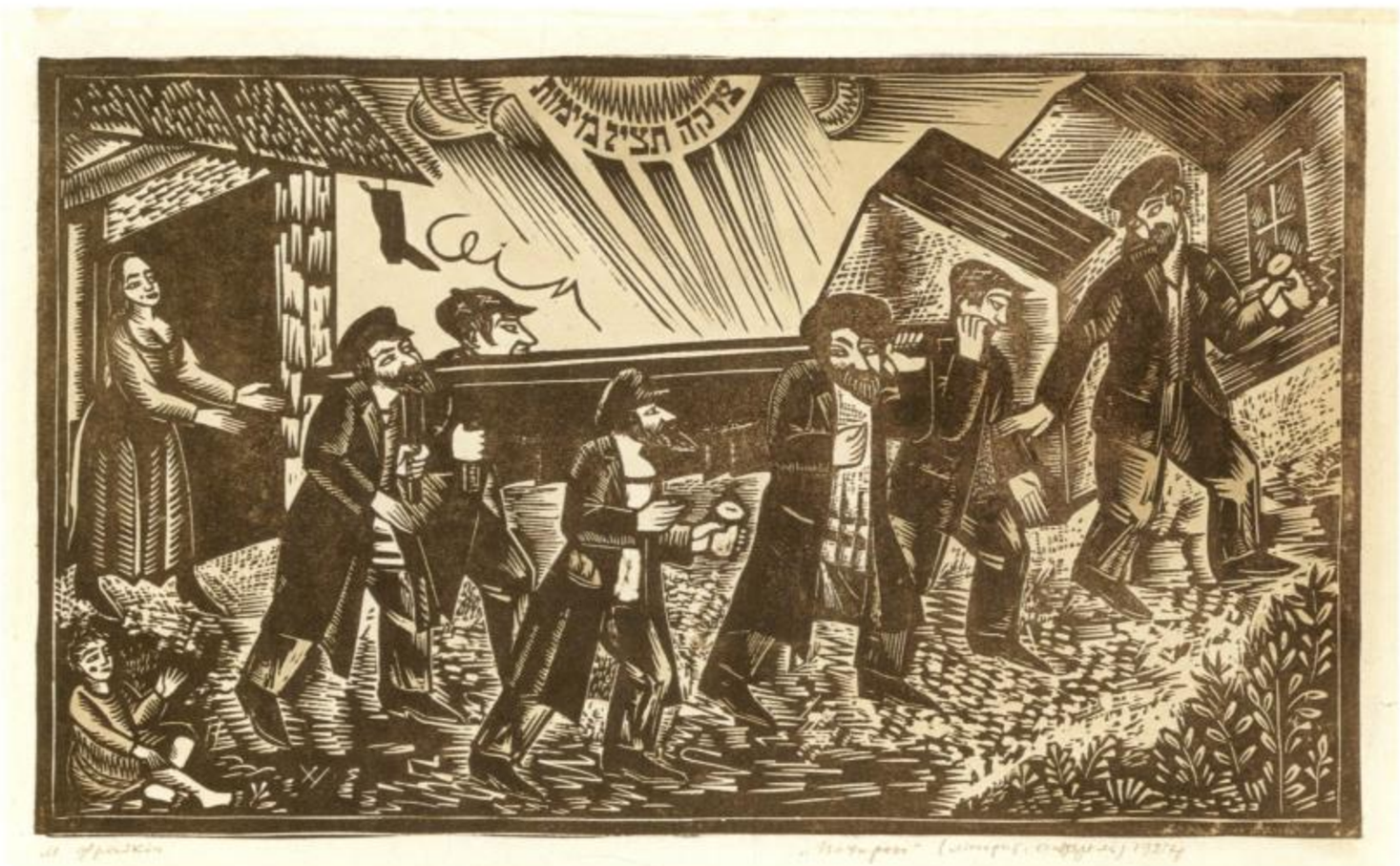


Фрадкін М.З.
Ілюстрація.
1927. Папір, лінорит.
15x11. НХМУ.
Грс-4995.

Fradkin M.
Illustration.
1927. Linocut on paper.
15x11 cm. NKhMU.
Hrs 4995.

Фрадкін М.З.
Похорон.
1927. Папір, лінограв'юра, акварель. 27,3х46,3.
НХМУ. Грс-4408.

Fradkin M.
Funeral.
1927. Linocut, watercolour on paper. 27,3х46,3 cm.
NKhMU. Hrs 4408.



Хижинський Леонід Семенович

1896 – 1972

03.01.1896, с. М'ястківка, тепер с. Городківка Вінницької області – 26.12.1972, Ленінград, тепер С. Петербург.

Закінчив Київське художнє училище (1918). 1920–1921 рр. навчався в Українській державній академії мистецтв у Г.І.Нарбута і М.Л.Бойчука, 1922–1927 рр. – у ВХУТЕІНі в Ленінграді. Працював переважно в галузі книжкової графіки. З 1921 р. брав участь в республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках.

Літ.: С.Голлербах. Графіка Л.Хижин-ського. – Бібліологічні вісті. 1927, №1, с. 84–90.

К.С. Кравченко. Л.С.Хижинський. М., 1964.

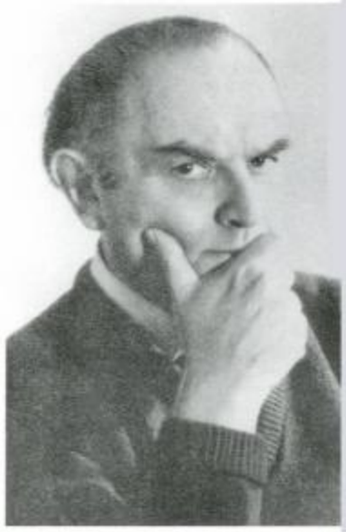
Графіка: Ворота київської форотеці. 1918. Папір, графітний олівець, акварель. 22 х 28,8. Орг-3. В правому нижньому куті підпис, дата тушшю: Хижинський 1918. В правому верхньому куті напис: Кіевъ Надійшов від Ф. Л.Ернста. (Київ). 1931.

Міст на Дніпрі, зруйнований білополяками. 1920. Папір наклеєний на картон, вугіль, туш, перо, акварель. 36 х 54. 40,5 х 58,5. Орг-1. У лівому нижньому куті підпис-монограма: ЛХ. Ліворуч унизу під зображенням дата, праворуч напис тушшю: Год 1920. Киев. Надійшов від Ф.Л.Ернста. (Київ). 1931.

ХИЖИНСЬКИЙ

ФОТО ВІДСУТНЄ

Хотінок
Ісак Пінхусович
1908 – 1980



31.12.1908, м. Борзна, тепер Чернігівської області – 14.11.1980, м.Київ.

Вчився в Харківському художньому інституті (1924–1928). Вчителі з фаху – С.М. Прохоров, М.С.Федоров, І.І.Падалка, В.Д.Єрмилов. Жив у Харкові (1921–1934) та Києві (з 1934). Працював переважно в галузі книжкової графіки та медальєрного мистецтва.
З 1927 року брав участь в республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. Член АРМУ з 1927 року.

Графіка: Подвір'я. 1927. Папір, ліногравюра. 13,7 х 20,3. Грс-4330. В правому нижньому куті монограма: ИХ. Надходження до 1941 року.

ХОТІНОК

Х

Хотинок І.П.
Подвір'я.
1927. Папір, ліногравюра.
13,7x20,3. НХМУ.
Грс-4330.

Khotynok I.
A Yard.
1927. Linocut on paper.
13,7x20,3 cm. NKhMU.
Hrs 4330.



Цівчинський (Цівинський) Микола Володимирович

1905 – 1984



14.12.1905, С.-Петербург – 24.02.1984, Алма-Ата.

В 1927 році закінчив Межигірський художньо-керамічний технікум, де вчився у В.Т.Седляра, О.Т.Павленко, І.І.Падалки. Брав участь у розписах Червонозаводського театру в Харкові (1933–1935), створював ескізи до тематичних килимів. З 1937 року жив у Алма-Аті, працював переважно в галузі монументального мистецтва – гобелену та вітража.

Живопис: Біля моря. 1920-ті рр. Дерево, олія. 28,5 х 19,5. Жс-0471. Надходження до 1941 р .

Риби, дракон. Рисунок-експромт. 1928. Папір, туш,пензель, акварель. 30,5 х 42,7. Грс-8699. Надійшов від Н.І.Федорової. (Київ). 1990.



Цівчинський М.В.
Біля моря.
1920-ті рр. Дерево, олія. 28,5x19,5.
НХМУ. Жс-2560.

Tsivchynsky M.
By the Sea.
1920s. Tempera on wood. 28,5x19,5 cm.
NKhMU. Zhs 2560.

Шехтман Мануїл Йосипович

1900 – 1941



02.02.1900, с. Липники, тепер Житомирської області – загинув під Москвою в листопаді 1941 року.

Вчився в Київському художньому училищі (1913–1920), Українській державній академії мистецтв в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука (1920–1927). З 1921 року брав участь у республіканських, всесоюзних та зарубіжних виставках. Був членом АРМУ. Брав участь у розписах Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибеївському лимані в Одесі (фрески "На панщині", "Страхіття імперіалістичної війни" та "Свято врожаю", остання в співавторстві з К.Гвоздиком, М.Рокицьким, О.Мизіним) (1927–1928). Працював у театральній студії "Аманут" (Мистецтво) у Києві, був завідуючим відділу мистецтв Всеукраїнського музею єврейської культури ім. Менделя Мойхер-Сфорима в Одесі (1929– 1932).

З 1934 року жив у Москві. Працював у Центральному музеї атеїзму (1935–1940), для якого написав картину "Варфоломеївська ніч"; виконав низку пейзажів у єврейських колгоспах Криму (1938); оформив спектакль "Гершеле Острополер" в ДЄТ (1939, режисер – М.Зускін). В бигаді художників під керів-ництвом О.А.Лабаса брав участь у створенні тематичних діарам в головному павільйоні ВСГВ (1940–1941). Працював також в галузі графіки і скульптури.

На початку Великої Вітчизняної війни добровольцем вступив до народного ополчення, яке боронило Москву, і як сповістили в листопаді того ж року "пропав без вісті".

Літ.: О.О.Ріпко. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Каталог виставки. Львів. 1991. с. 32, 38, 81–82.

Дарія Зельська-Даревич. Розвиток українського малярства. с. 76;

Людмила Ковальська і Неллі Присталенко. Михайло Бойчук і його школа, с. 106. – Каталог виставки "Дух України. 500-ліття малярства". Видання Вінніпезької Мистецької галереї . 1991.

Дмитро Горбачов. Барвистий космос українського авангарду. – Каталог виставки "Феномен українського авангарду 1910–1935". Вінніпег. 2001. с. 98, 172.

Григорий Островский. Мануил Шехтман. – Збірник "Работы разных лет." Тель-Авив. 2006. с.113–125.

Людмила Ковальська. Михайло Бойчук – учитель і митець.– Каталог виставки "Український модернізм. 1910– 1930." 2006. с. 53, 286, 287.

Живопис : Єврейський погром.1926. Полотно, темпера. 198 х 160. Жс-2048. Надходження до 1941 року.

Мати. 1927. Полотно, олія, темпера. 150 х 90. Жс-1744. Надходження до 1941 року.

Переселенці. 1928. Полотно, темпера. 129 х 157. Жс-1743. Надходження до 1941 року.

Страхіття війни. Кінець 1920-х рр. Картон, олія, темпера. 54 х 140,5. Жс -542. Надходження до 1941 року.

Виноградник у колгоспі ім. С.Орджонікідзе. 1938. Полотно, олія. 55 х 75. Жс-0314. Надходження до 1941 року.

Трактор. Етюд. 1938. Картон, олія. 31, 5 х 40,5. Жс-0391. Надходження до 1941 року.

Графіка: На землі. З циклу "Єврейські переселенці". 1928. Папір, літо--графія. 37,2 х 22,6. Грс-4439. Надходження до 1941 року.



Шехтман М.Й.
Єврейський погром.
1926. Полотно, темпера.
198x160. НХМУ.
Жс-2046.

Shekhtman M.
Pogrom Victims.
1926. Tempera on canvas.
198x160 cm. NKhMU.
Zhs 2046.

Шехтман М.Й.
Переселенці.
1928. Полотно, темпера.
129x157. НХМУ. Жс-1743.

Shekhtman M.
The Reselled.
1928. Tempera on canvas.
129x157 cm. NKhMU. Zhs1743.





Шехтман М.Й.
Мати.
1927. Полотно, олія, темпера. 150x90. НХМУ. Жс-1744.

Shekhtman M.
Mother.
1927. Oil, tempera on canvas. 150x90 cm. NKhMU. Zhs 1744.

Юнак
Марія Іванівна
1902 – 1977



15.02.1902, Київ – 1.08.1977, Київ.

Вчилася в Українській державній академії мистецтв в майстерні монументального живопису М.Л.Бойчука (1920–1927). Брала участь у розписах Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибеївському лимані в Одесі – автор фрескових портретів Т.Г.Шевченка, І,Я.Франка та орнаментально-декоративних мотивів (1927–1928), а також у розписах Харківського Червоно заводського театру (1934). З 1929 року була учасницею республіканських художніх виставок. З другої половини 1930-х років працювала переважно в книжковій графіці й плакаті.

Літ:

М.В.Трубецька. Творча біографія. (1967). ЦДАМЛМ. Ф.358, од. зб. 652.

В.Рубан. Український радянський портретний живопис. – К., 1977. с. 28.

М. Юнак. Казка. – Наука і суспільство. 1990. №3, с. 34.

Елена Репко. "Сад" Михаила Бойчука.– Творчество. 1990, № 10, с. 31.

Неллі Присталенко, Валентина Рубан. Голоси минулого. – У вид.: Наука і культура. Щорічник. Вип. 24, К., 1990, с. 302, 303–313.

Живопис: Прокладання рейок. 1930. Полотно, темпера. 210 х 280. Жс- 0168. Надходження до 1941 р.

Графіка: Казка. 1921. 1/. Папір, акварель, графітний олівець. 22,5 х 15,6. Грс-8546. Праворуч унизу підпис, дата: М.Юнак 1921р. Надійшов від О.М.Годованок, дочки художниці (Київ). 1989.

Дві дівчини.1921. Папір, акварель, графітний олівець. 28 х 16,4. Грс-8545. Праворуч унизу підпис, дата: М. Юнак 1921.

Портрет жінки. 1921 – 1922. Картон, темпера. 15,6 х 10,8. Грс-8544.

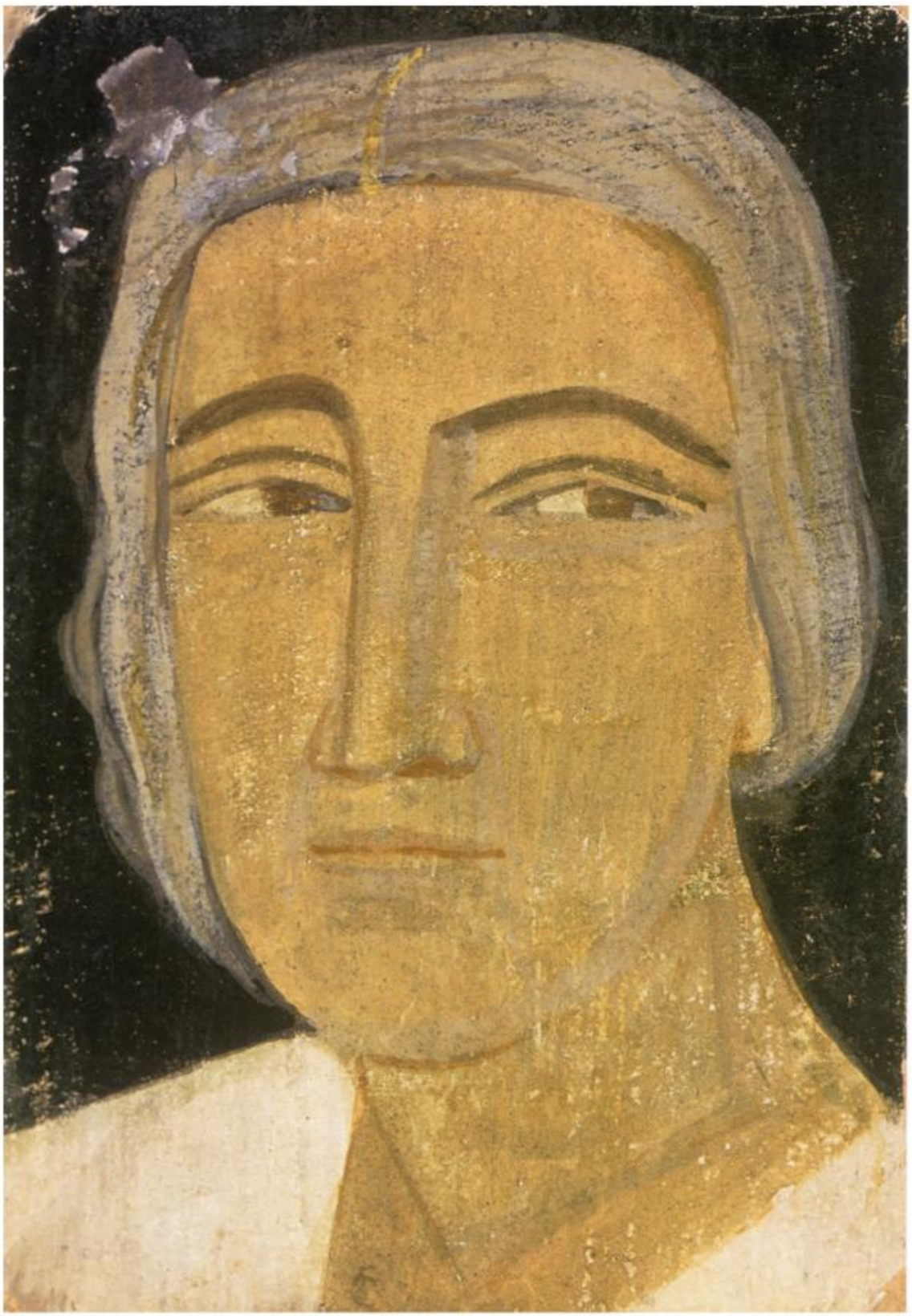
Ескіз килима. 1923. Папір наклеєний на картон, акварель, графітний олівець. 27,5 х 16,8. Грс-8550. Праворуч унизу дата, підпис: Приблизно 1923 р. М.Юнак

Ескіз килима. 1923. Папір, акварель, графіт-ний олівець. 33 х 22,5. Грс-8549. На звороті дата : 1923.

Ескіз килима. 1920-ті рр. Папір, акварель, графітний олівець. 28 х 16,8. Грс-8548.

Оголена модель. 1928. Папір, графітний олівець. 29,7 х 20. Грс-8547. Праворуч унизу дата, підпис: Прибл. 1928 р. Юнак Мария Ивановна.

1. Джерело й рік надходження решти творів ті ж самі



Юнак М.І.
Портрет жінки.
1921–1922. Картон, темпера. 15,6 x10,8. НХМУ. Грс-8544.

Yunak M.
Portrait of a Woman.
1921–22. Tempera on thich paper. 15,6x10,8 cm. NKhMU. Hrs 8544.



Юнак М.І.
Казка.
1921. Папір, акварель, графіт. олівець.
22,5x15,6. НХМУ.
Грс-8546.

Yunak M.
A Fairy-Tale.
1921. Watercolour, graphite pencil on paper.
22,5x15,6 cm. NKhMU.
Hrs 8546.

БІБЛІОГРАФІЯ

Афанасьєв В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. Київ. – Мистецтво. 1967.

Антонович Д. Тимко Бойчук. Прага. – Видавництво української молоді. 1929.

Apollinaire G. Chronique d'art 1902–1918. Textes reunis, avec preface et notes par L.C. Breunig. Paris. 1960.

Артюхова А. Мистецтво книги та техніки. – Бібліологічні вісті. 1928. 18.1. с.175.

Асеева Н. Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры: конец XIX –начало XX века. Киев. 1989.

Асєєва Н. Ю. Українсько-французькі культурні зв'язки 20–30х років XX ст. Київ. 1984.

Басанець Тетяна. Послідовники М. Бойчука. Одеська майстерня. – Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. Випуск другий. Київ. 2001. с. 55–59.

Багряний І.П. Сад Гетсиманський. К.: Час, 1991.

Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів та різьбарів на чужині. Спомин старого емігранта за роки 1908–1950. – Нові дні. Торонто 1952. Вересень. с. 16–21.

[Білокінь Сергій] Публікації Михайла Бойчука. Джерела и література. В "Михайло Бойчук. Програма вечора в Республі-канському будинку літераторів". Київ. 1986.с. 5–17.

Білокінь Сергій. Другий після Нарбута. – Україна. № 5. 1989. с.16–17.

Білокінь Сергій. З-під неправди. – Україна. № 9. 1988. с. 11–12.

Білокінь Сергій. Біля яблуні. – Україна. №15. 1989. с. 23–26.

Білокінь Сергій. Мріями сповнене життя (Василь Седляр). Листи 1929 року. Лист до О. Павленко від 24.04.1929. – Культура і життя. 1989. № 15. 9 квітня 1989 р.

Білокінь Сергій. Роки і долі і ... Невідомий лист Михайла Бойчука. – Вісті з України. № 47, листопад 1989. с. 5.

Білокінь Сергій. "Архітектура всесвіту" Миколи Касперовича. – Образотворче мистецтво. 2004, № 1. с.52 – 56.

Бойчук М. Несколько замечаний по поводу реставрации живописи в России. – Русская художественная летопись. Спб . 1912. №15–16. с. 220–222. В–В. Ф. На выставке украинской графики и рисунка. – Правда. 12 февраля 1929.

Вигнанець І. Михайло Бойчук. – Арка. 1947 .№4 .с .19–24.

Владимирский А. Матисс. Сборник статей о творчестве. Москва.– Иностранная литература. 1958.

Владич, Л.] Виставка малюнків Костянтина Миколайовича Єлеви (1897–1950). Київ. 1955.

Владич, Л. Графіка І. Хотінка. – Образотворче мистецтво. 1971. №6. с. 16–17.

Волошин Л. Михайло Бойчук. Листи до митрополита Андрея Шептицького. Образотворче мистецтво. 1990. №6. с.18–23.

Врона І. Мистецтво революції і АРМУ. Київ. – АРМУ. 1926.

Врона І. АРМУ та її перша виставка в Києві. – Червоний шлях. 1927. № 2. с. 216–225.

Врона І. Пути современного украинского искусства. – Революция и культура. 1928. № 13 с. 58–67.

Врона І. Сучасні течії в українському малярстві. – Критика. 1928. № 1.с116–26, та № 2.с. 88–99.

Врона І. Всеукраинская художественная выставка "10 лет Октября". – Советское искусство. 1928. № 1. с.24.

Врона І. У новій смузі (З другого всеукраїнського з'їзду АРМУ). – Критика. 1929. № 4. с. 71–75.

Врона І. Без керма і вітрил (Друга всеукраїнська виставка образотворчого мистецтва). – Життя і революція. 1929. № 7–8. с.170–180.

Врона І. Українське малярство на реконструктивному зламі. – Критика. 1931. № 1. с.119–37.

Врона І. Стенные росписи на Украине 1919–1920 гг. – Искусство. 1969. № 10. с. 35–39.

"Встречи на Кузнечной". Рабочая газета. 25 января 1981.

Голубець М. Роберт Лісовський. – Українське мистецтво. 1926, № 2. чс. 33–38.

Голубець М. Галицьке малярство. Львів. 1926.

Горбачов Дмитро. Листи-спогади Ганни Печарковської про Бойчука і бойчукістів. – Київська старовина. 1999. № 6. с. 135–150.

Горбань Уляна. Мій брат – наш художник. – Вітчизна . 1990. № 3. с.193–205.

Горбенко П. Огляд Всеукраїнської художньої виставки в 10 роковини Жовтня. – Червоний шлях. 1928. № 3. с. 103–114.

Горбенко П. Сучасні проблеми образотворчого мистецтва. – Червоний шлях.1929.№ 2. с. 203–215.

Горбенко П. Українська школа монументалістів (бойчукістів). – Критика.1929. № 12. с.94–102.

Гординський С. Українське мистецтво. Каталог-Альманах. III виставка Спілки праці Українських образотворчих митців. 1942. Львів. 1943. с. 5–20.

Гординський С. Холодний і Бойчук (До проблеми неовізантинізму в українському мистецтві). – Краківські вісті. 1944. 26 та 27 травня.

Гординський С. Українська ікона 12–18 сторіччя. Філадельфія. – Провидіння. 1973.

Гординський С Українські церкви в Польщі. Їх історія, архітектура і доля. Рим. 1969.

Грищенко Олекса. Роки бурі і натиску. Спогади митця. 1908–1918. Нью Йорк. – Слово. 1967.

Диченко Ігор. Школа Михайла Бойчука. – Літературна Україна. 29 жовтня 1987.

Д-ски Є. [Дуклянський] Виставка 'незалежних', а українські малярі. Діло. 28 червня, 30 червня та 14 липня 1910. [№№ 151–53]

Єлева Кость. Новітні шляхи в мистецтві. – Гарт. 1925. №1.с. 153–190.

Eco Umberto. Art and Beauty in the Middle Ages. New Haven and London. Yale University Press. 1986.

Жбанкова О. Графіка О. Сахновської. – Україна. 1982. № 23. 14–15.

Жук А.К. Український радянський килим. Київ. 1973.

Іващенко Ф. Що таке "бойчукізм" ? – Критика. 1930. № 12.с. 97–101.

Іващенко Ф. Бойчукізм у світлі російської критики. – Червоний шлях. 1931. № 9.с.128–132.

Історія Українського мистецтва в шести томах. – Київ. Академія наук УРСР.1966–1968.

Каталог виставки М.Є.Котляревської до 60-річ-чя з дня народження. Дніпропетровськ, 1962.

Ковальська Л., Присталенко Н. Михайло Бойчук і його школа. "Дух України" – Видання Вінніпезької Мистецької галереї. Вінніпег.

1991. с. 103–107.

Ковжун Павло. Олександр Лозовський. – Українське мистецтво. 1926. №3.с. 95–98.

Колос, Ганна. Це було їхнє життя. – У вид.: Наука і культура. Україна. Щорічник. Вип.22. К., 1988. с. 452–456.

Кравченко К.С. Л.С.Хижинський. Москва.1964.

Кравченко Ярослав. Біля джерел українського авангарду: українська група "renovation Bizantine". – Образотворче мистецтво. 2005, №1. с.59 – 61.

Красильникова О. Михайло Бойчук – театральний художник. – Образотворче мистецтво. 1995. №1. с.10–13.

Кофтов К. Майстер екслібрисів. – Вечірній Київ. 1968. 22 січня .

Кричевський В. Архітектура доби. – Червоний шлях. 1928. № 3. 103–114.

Лебедева В. Школа фресковой живописи на Украине в первое десятилетие советской власти. – Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. Москва. 1973. с.356–88.

Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. Москва. – Наука.1973.

Лебедева В. Оксана Павленко. Москва. – Советский художник. 1986.

Лобановський Б. Мозаїка і фреска. Київ. 1966.

Лобановський Б. Пути к монументальному. – Творчество. 1968. №3.с. 12–15.

Лобановский Б. Монументализм О. Павленко.– Декоративное искусство.1970. №3. с. 16–19.

Лобановський Б.Б. та Говдя П.І. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. Київ. – Мистецтво. 1989.

Luba, Iwona. W strone ikony-mistycyzm czy stylizacja? 'Bizantynizm' w malarstwie polskim lat 1910–1940. Biuletyn historii sztuki. R. LXII: 2000. 3–4. 545–571.

Маркаде Валентина. Українське XX століття і Західна Європа. – Всесвіт.1990, №7.

Малевич К. Архітектура, станкове малярство та скульптура. – Авангард.1930. № 6.с. 91–93.

Мордань А. Монументальные портреты Оксаны Павленко. – Советское монументальное искусство. (Выпуск) 5, Москва. 1984.с. 155–164.

Мордань А. О ранних советских фресках на Украине. Художник и город. Москва. – Советский художник. 1988. с. 273–282.

Mudrak, Myroslava M. The New Generation and Artistic Modernism in the Ukraine. Ann Arbor: UMI Research Press, 1986.

Мусієнко П. Н. Доля художника. ЦДМАЛМ. Фонд 990, опис 1, од. зб. 162.

Мусієнко П.Н. Школа народних майстрів у Києві. – Народна творчість та етнографія.1982. № 3. с.81–82.

Мусієнко П.Н. Художники Межигір'я. (Публі-кація О.В. Юрчишин, Х.І. Федорової). – Народна творчість та етнографія. 1989. №6. с. 47–53.

Музика Ярослава. Каталог виставки. Львів. 1968.

Налепінська С. Відомості про участь у виставках. ІМФЕ. Фонд13–15, од. зб. 385, арк. 31.

Овсійчук В. Художник Євген Сагайдачний. – Жовтень. 1968. № 1. с.116–21.

Падалка Іван. Автоінтерв'ю . – Універсальний журнал. 1929. № 2. с. 92–3.

Павлов В.П. Українське радянське мистецтво

1920–1930-х років. Київ.– Мистецтво. 1983.

Перша Всеукраїнська виставка Асоціації революційного мистецтва України АРМУ. Березень – квітень. 1927 рік. Каталог. Харків. 1927.

Попова Л. та В. Павлов. Українське радянське мистецтво 20–30-х років. Київ. 1966.

Попова Л. Маловідомі сторінки історії української книжкової графіки. – Українське мистецтвознавство. Київ. 1967. с. 67–68.

Попова Л. Український радянський монументальний живопис. Київ. – Знання. 1973.

Певний Б. До легенди про фрески на Хаджибейському лимані. – Сучасність. 1979. №5. с. 80–94.

Поспелов Х.Х. Бубновый валет. Москва. 1990.

Присталенко Н. Слово про Г. Довженка. – Наука і суспільство. 1990. №3. с. 32–33.

Присталенко Неллі та Валентина Рубан. Голоси минулого. – Наука і культура. 1990.№ 24. с.302–313.

Prystalenko Nelli. Ielyzaveta Piskorska: A Rediscovered Boichukist. Journal of Ukrainian Studies 25 (2000): 73–90.

Редько Климент. Дневники. Воспоминания. Статьи. Москва. 1974.

Ріпко Олена. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Каталог виставки. Львів.– ЛГК. 1991.

Ріпко Олена. Заповіт Ярослави Музики.– Жовтень 1986. №3. с. 119–30.

Репко Елена . "Сад" Михаила Бойчука.– Творчество. 1990, № 10, с. 31.

Ріпко Олена. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова XX століття. Львів. – Каменяр. 1996.

Рибалко Олександр. Життєписи українських митців. – Образотворче мистецтво. 1990. №6. с. 15–17.

Рибалко Олександр. Оксана Трохимівна Павленко. Життєпис. – Образотворче мистецтво. №1.1992. с.31.

Родіонов К. До питання про малярський неокласицизм. – Червоний шлях. 1930. № 7–8. с.166–176.

М. Рокицький та Є. Холостенко. Про платформу українського монументалізму. – Літературна газета. 15 листопада 1927.

Рубан В. Український портретний живопис другої половини XIX століття. Київ. – Наукова думка. 1977.

Рубан В. Український портретний живопис першої половини XX століття. Київ: Наукова думка, 1984.

Саєнко Н.О. Олександр Саєнко. Альбом. Передмова Г.А. Мєстєчкіна. Київ.– Мистецтво. 1980.

Свєнціцька В.І., В.П. Откович та ін. Українське народне малярство XIII–XX століть. Альбом. Київ. – Мистецтво. 1991.

Свєнцицький Іларіон. XXV літ діяльності Націо-нального Музею. Двадцятип'ятиліття Націо-нального Музею у Львові. Львів. 1931. с.107.

Седляр В. АХРР та АРМУ. Київ. 1926.

Седляр В. Дієго де Рівера. – Критика .1928. №7. с.116, 118.

Седляр В. Монументальне фрескове малярство в Червонозаводському театрі. – Вісті ВУЦВК. 26 вересня 1933 р.

Седляр В. Фресковые росписи Харьковского краснозаводского театра. – Архитектура СССР. 1935. № 1.с. 40.

Семенко М. Ще про бойчукістів. – Нова генерація. 1930. № 3. с. 52–53.

Сільванський С. Олена Сахновська. Книжкові знаки. Львів. 1934.

Сільванський С. Мистецькі угруповання СРСР на тлі сучасності. – Червоний шлях. 1927. № 27–8. с. 271–284.

Сільванський С. Радянський художник і мистецька спадщина. – Червоний шлях. 1928. № 2 . с.125–43.

Сільванський С. Розвиток та перспективи графіки СРСР. – Червоний шлях. 1929. № 1. с. 219–33.

Січинський В. Українська Академія Мистецтв. – Українське мистецтво у Львові. 1926. №1. с.53.

Сидор Олег. Магічний світ Налепінської-Бойчук. – Наука і культура. 1989. № 23. с. 468–474.

Сліпко-Москальцов К. [Сліпко-Москальців]. Михайло Бойчук: Монографія. Харків. – Рух. 1930.

Соколюк Людмила. Бойчукізм у контексті світового художнього процесу першої третини XX ст. – Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. Випуск перший. Київ. 2000. с. 26 – 110.

Соколюк Людмила. Графіка бойчукістів. Видання часопису "Березіль". Видавництво М.П.Коць. Харків – Нью-Йорк. 2002.

Стебельський Богдан. Українське авангардне мистецтво, монументалізм Михайла Бойчука і школи "бойчукістів". Ідеї і творчість. Збірник статей та есеїв. Торонто. 1991. с. 252– 270.

Стовбуненко П. Предшественники МОСХа. Автобиография. ЦГАЛИ. Фонд 2942, оп. 1, ед.х. 92, листы 42–43.

Тверская Л. Мария Котляревская. – Советская графика. Москва. 1981. с.245–256.

Терещеня М. Дивосвіт Григорія Синиці. – Червоний гірник. 10 липня 1987.

В. Толстой. О ранних советских фресках на Украине. (Вступительная статья к воспоминаниям А. Морданя). Художник и город. Москва. – Советский художник, 1988. с.271–272.

Толстой В. П. У истоков советского монументального искусства. 1917–1923. Москва. – Изобразительное искусство. 1983.

Трубецька М.В. Творча біографія. ЦДАМЛМУ. Фонд 358, од. зб. 652.

Тугендхольд Я. Письмо из Парижа. – Аполлон, май-июнь, 1910, №8. Хроника, с.17–18

Тугендхольд Я. Искусство народов СССР. – Печать и революция. 1927. № 8. с. 51–60.

Тугендхольд Я. Формальный элемент нашей живописи. – Советское искусство. 1928. № 6. с. 30.

Тугендхольд Я. Искусство октябрьской эпохи. Ленинград. – Академия. 1930.

Українська державна академія мистецтв. Нотатки з мистецтва (Філадельфія) 1968. №7. с 45–56.

Уроки майстра. З лекції Михайла Бойчука в Київському художньому інституті. – У вид.: Щорічник. Наука і культура. Україна. Випуск 22. К., 1988. с.444–451.

Ф.Д. [А. Федоров-Давидов]. Украинское художественное творчество. – Правда. 12 февраля 1929 .

Федорук Олександр. Міфи та реалії перехід-ного періоду. – Родовід. 1994. №9. с. 4–12.

М. Фрадкін (1904–1974). Каталог виставки. Харків. 1981.

Хмурий В. Перша Всеукраїнська виставка образотворчого мистецтва АРМУ.– Нове мистецтво. !927. № 14–15.с. 6–8.

Хмурий В. Український революційний плякат. Харків. – Рух. 1932.

Холостенко Є. 11 років радянської архітектури. – Червоний шлях . 1928. № 11. с. 231–239.

Холостенко Є. Перший досвід. З приводу розпису та скульптурного оформлення Всеукраїнського селянського санаторію.– Критика. 1929. №1. с. 74–87.

Холостенко Є. Сучасні течії і проблеми української радянської архітектури. – Критика. 1929. № 4.с. 56–70.

Холостенко Є. Образотворче мистецтво і самодіяльність мас. – Критика. 1929. № 9 с.70–78.

Холостенко Є. На фронті І.З.О.– Червоний шлях. 1930. №1. с. 164–179.

Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Харків. – Мистецтво. 1932.

Холостенко Є. М. Рокицький. Харків. – Рух. 1933.

Холостенко Є. Василь Седляр. Харків. – Рух. 1934.

Khvylovy Mykola. The Cultural Renaissance in Ukraine. Polemical Pamphlets.1925–1928. Edmonton. 1986.

Хуст А. Виставка графіки К.С. Козловського. – Образотворче мистецтво.1937. № 7.с. 19–23.

Череватенко Леонід. "Промовте – життя моє – і стримайте сльози"... Художник Оксана Павленко жадує, розповідає. – У вид.: Наука і культура . Україна. Щорічник. Вип. 21. К., 1987. с. 370–379.

Шкандрій Мирослав. Школа Бойчука – Теоретичне підґрунтя. "Дух України". – Видання Вінніпезької Мистецької галереї. Вінніпег. 1991. с. 109–111.

Shkandrij, Myroslav. Modernists, Marxists and the Nation: The Literary Discussion in Ukraine During the 1920s. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, 1993.

Shkandrij, Myroslav. trans. and ed. "Mykhailo Boichuk's Lectures on Monumental Art," Journal of Ukrainian Studies 19.2 (1994): 59–66.

Shkandrij, Myroslav. "Modernism, the Avant-Garde, and Mykhailo Boichuk's Aesthetic," Journal of Ukrainian Studies 19.2 (1994): 43–58.

Щербаківський Данило та Федір Ернст. Український портрет. Виставка українського портрету XVII–XX ст. Київ. 1925.

Шкурупій Гео. Диктатура богомазів. – Нова генерація. 1929. № 10.с. 26–34.

Юх [Михайлів Юхим]. Графіка на першій виставці АРМУ. – Бібліологічні вісті.1926. №4. с.112.

Юрчишин О. Михайло Бойчук та Михайло Грушевський. – Сучасність.1994. №3. с.140–55.

Ювілейний буклет Межигірського художньо-керамічного технікуму. Київ. - KXI, 1927.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ ТА СПЕЦІАЛЬНИХ ТЕРМІНІВ, ВЖИВАНИХ У ТЕКСТІ

АНУМ – Асоціація незалежних українських митців.

АРМУ– Асоціація революційного мистецтва України.

АХРР – Асоціація художників революційної Росії.

АХЧУ – Асоціація художників Червоної України.

ВДНГ – Виставка досягнень народного господарства.

ВУАН – Всеукраїнська академія наук.

ВХУТЕІН – Вищий державний художньо-технічний інститут.Ленінград.(1926 – 1930).

ВХУТЕМАС – Вищі державні художньо-технічні майстерні. Москва.(1922 – 1926).

ВУАН – Всеукраїнська академія наук.

ВУЦВК – Всеукраїнський центральний виконавчий комітет

ДВУ – Державне видавництво України

ДЄТ – Державний єврейський театр

Зовнішторг (або Укрзовніштopг) – Управління зовнішньою торгівлею.

ІМФЕ – Інститут мистецтвознавства фольклору та етнології Національної Академії наук України, відділ рукописів.

ЛЕФ – Лівий фронт мистецтв (Левый фронт искусств).

ЛКГ – Львівська картинна галерея.

МВХПУ – Московське вище художньо – промислове училище.

НЕП – Нова економічна плотика (1921 – 1928).

НХМУ – Національний художній музей України (до 1995 р. – ДМУОМ УРСР – Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР).

ОСМУ – Об'єднання сучасних митців України.

ЦДАМЛМУ – Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.

ЦДАЖР – Центральний державний архів Жовтневої революції. З 1995 – Державний архів вищих органів влади і управління держави.

ЦГАЛИ (ЦДАЛМ) Центральний державний архів літератури і мистецтва (Москва).

Примітка:
Українська державна академія мистецтв була створена в 1917 році. Її було перейменовано в Київський інститут пластичних мистецтв у 1922, а потім у Київ-ський художній інститут у 1924 році. Так само і Межигірська школа мистецтва і кераміки була створена в 1921–22 роках. Її було перейменовано у Межигірський мистецько-кераміч-ний технікум у 1923 році, Межигірський художньо-кераміч-ний інститут в 1928 році, а в 1931 році – Український технологіч-ний інститут кераміки і скла.

Михайло Бойчук
та його школа монументального мистецтва

Керівник проекту: **Анатолій Мельник**

Автори тексту і каталогу: **Людмила Ковальська, Неллі Присталенко**

Дизайн, макет: **Володимир Рагозін**

Вступне слово: **Мирослав Шкандрій**, професор університету Манітоби (Канада)

Фотографи: **Ерні Мейєр, Шейла Спенс**

Михайло Бойчук: альбом, Галерея – 2010 – 282 с.
ISDN

Видавець: ПФ "Галерея"
м. Хмельницький, вул, Проскурівська, 21/31
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників та
розповсюджувачів видавничої продукції №2084. Серія ДК

Друк: Друкарня твердої палітурки:
МАЙСТЕР КНИГ
м. Київ, вул. Виборзька 84,
тел. (044) 458 0935
e-mail: info@masterknyg.com.ua
Свідоцтво про реєстрацію ДК № 3861 від 18.08.2010 р.



МИХАЙЛО БОЙЧУК

ТА ЙОГО ШКОЛА МОНУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА