

# ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ МИСТЕЦТВА. ХУДОЖНЯ ОСВІТА

УДК 73.03:316.734(477)«19/20»

Ярослав **Кравченко**  
кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри історії і теорії мистецтва  
Львівської національної академії мистецтв

## Майстерня «монументального живопису» Михайла Бойчука в Українській Академії Мистецтва у перші роки радянської влади в Україні (1919 – 1922)

**Анотація.** Стаття присвячена доволі стислому й знаменному періоду утворення майстерні монументального живопису в УАМ та формування школи монументального мистецтва перших років радянської влади в Україні. Розглянуто теоретичні та художньо-естетичні принципи майстерні Михайла Бойчука у вирішенні зображальних завдань радянського агітаційно-масового мистецтва. За основу своєї методики навчання мистець обрав систему «колективного фактору. Проблема «колективістської творчості» набула особливої гостроти у зв'язку із запереченням індивідуалістичного типу творчості. Педагогічна система Бойчука усотувала чимало з того найновішого, що привнесла європейська художня традиція зламу XIX – XX століть. Тоді широкого поширення набув «принцип синестезії, що відображав прагнення поетів і живописців уподобити поезію і живопис музиці». Й цього принципу професор М. Бойчук дотримувався впродовж усіх років викладання.

Найважливішим було нове ставлення до природи, що утверджувалося в мистецтві європейського авангарду, до джерел зародження якого був дотичним й Михайло Бойчук та його паризька група «Renovation Bizantine». Його й прагнув виховати у своїх учнях професор М. Бойчук в Україні.

У статті проаналізовано особливості пошуків та відображення національних рис у монументальному малярстві на прикладі збережених фотографій розписів Луцьких

казарм у Києві 1919-го року, які, за словами очевидця цих подій, історика мистецтва І. Врони, «мали велике значення у художньому житті Києва, притягуючи до себе загальну увагу». Цю першу спільну роботу учнів і Вчителя, сповнену труднощів, безупинної праці в колективі, дружби молодих художників і загального піднесення було по-варварськи знищено в 1922 році. Але, судячи із збережених фотографій, бачимо «як входять у творчу практику нові революційно-піднесені теми, символічні образи нового життя...». Подано уточнений перелік учнів майстерні М. Бойчука – першого і єдиного випуску Української Академії Мистецтва 1922 року, того ж року реорганізованої в Інститут пластичних мистецтв, а відтак у 1924 році – Київський художній інститут

**Ключові слова:** майстерня Михайла Бойчука, Українська Академія Мистецтва, монументальний живопис, агітаційно-масове мистецтво, розписи Луцьких казарм, перший випуск УАМ.

**П**остановка проблеми. Зрозуміло, що час Української державності був надто коротким, щоб залишити вагомий слід у царині монументального малярства. Й тому впродовж 1919 року (від лютого до серпня) та від середини грудня, уже в утверджений радянський період, ідея відродження монументального мистецтва займає вагомий місце у творчості українських митців – викладачів та студентів УАМ, бо вважалося, що «лише у фресці можна послідовно розгорнути сюжет, не один окремо взятий епізод, а подати факти в їх діалектичному розвитку» [1, с. 74]. І до того ж «мова монументального живопису стисла, узагальнює чітко, як мова вправного оратора» [2, с. 27], - читаємо у мистецтвознавчій літературі того часу [3, с.148].

Вже з перших кроків перейменованої і перепрофільованої «майстерні монументального живопису» в Академії згуртувалась найздібніша молодь, що склала добре спрацьований колектив студентів і викладачів – одноступів під керівництвом Михайла Бойчука. 1920 року списки студентів майстерні поповнили Микола Рокицький та Єлизавета Піскорська, Олександр Рубан та Олена Сахновська, Віра Кутинська та Маруся Юнак. А

наступного року приєдналися Іван Липківський, Олександр Мизін та Мануїл Шехтман. Викладацький склад майстерні поповнили Микола Касперович, Софія Налепінська-Бойчук, Євген Сагайдачний та Сергій Колос [4].

За основу своєї методики навчання мистець обрав систему «колективного фактору». За словами самого Михайла Бойчука, «необхідність в організації колективної творчості художників для задоволення потреб широких мас» він усвідомив ще в першому десятилітті ХХ століття. Тоді проблема «колективістської творчості» набула особливої гостроти, перш за все, у зв'язку з запереченням індивідуалістичного типу творчості. В умовах кінця 1910-х років в Україні колективний фактор як метод роботи «виникав з усього творчого соціального процесу» [6, с. 7].

За спогадами того ж таки професора Івана Розгона, що свого часу був вхожим у майстерню професора Бойчука, тут, «як колись у цеху, панував той дух, що свого часу визначав відносини між майстром та його учнями. Майстер – це втілення прагнень учнів; від нього вони сподіваються пізнати все: від таємниці ґрунту і фарби, які віками не змінюють своїх властивостей, до вершин техніки, композиції». Й додає: «Тут же виробляли й усі види фарб, аж до темпер, які в ті часи не можна було ніде здобути» [7, с. 21-22].

Колективізм у розумінні Михайла Бойчука – це, перш за все, вміння колективного пошуку та експерименту. Оксана Павленко, яка навчалася в майстерні М. Бойчука від 1917 року, згадує: «Ми все робили разом – обговорювали завдання вчителя, і праці учнів, разом ходили в музеї і оглядали пам'ятки архітектури, разом працювали довгий час, після того, як у приміщення академії попала бомба, у нас не було іншої майстерні, крім помешкання Бойчука» [8, с. 8]. У майстерні професора студенти спільно обговорювали різні можливості вирішення певної конкретної теми, філософом-гуманістом Григорієм запропонованої вчителем. Таким, до прикладу, був «чарівний образ Яблуні», «подарований» Михайлові Бойчуку ще на поч. ХХ століття українським Сквородою. Як писала мистецтвознавець Олена Ріпко: «Символи народного філософа були органічно близькими етичним постулатам М. Бойчука, дидактичній цінності творінь бойчукістів, які плекали традиції національної «натури», зрощували Сад добра, закладеного у природі кожної

людини. Невипадково зображення Яблуні, Саду і Садівника, намов гасло, емблему своїх культуро-будівних діянь, найчастіше брали вони сюжетами і в монументальному, і станковому малярстві» [9, с. 36]. На крону цієї Яблуні натрапляємо у творах багатьох бойчукістів [10, с. 13]. Але як по-різному підійшли до поставленого завдання Тимко Бойчук, Антоніна Іванова чи Микола Рокицький! Адже колективний пошук не виключав індивідуального підходу. Певні загальні особливості школи Бойчука, що виявились у відсутності оптичної перспективи та монументальності образів, притаманні кожному із авторів. Але це не заважало розкриттю рис авторської індивідуальності у творах «Біля яблуні» Т. Бойчука, «Збір яблук в саду» А. Іванової, «Біля яблуні» М. Рокицького.

Педагогічна система Бойчука усотувала чимало з того найновішого, що привнесла європейська художня традиція зламу ХІХ – ХХ століть. Тоді широкого поширення набув «принцип синестезії, що відображав прагнення поетів і живописців уподобити поезію і живопис музиці» [11, с. 126]. Й цього принципу професор Бойчук дотримувався впродовж усіх років викладання. Як згадувала Алла Гербурт-Йогансен, учениця І. Падалки та М. Бойчука харківського періоду [12, с. 123], Бойчук на заняттях наголошував, що «малярство завдяки гармонії та ритму своїх елементів може викликати емоції, подібні до того, що їх викликає музика, і що малярство, з цього погляду, близьке до музики» [13, с. 179]. Як музикант, який «програє музичні твори минулих часів», так і художник, вчив М. Бойчук, повинен «в художній спадщині всіх століть і народів відшукати досконалі твори, їх прочитати, проаналізувати», - доповнює О. Павленко [14, с. 369].

Але найважливішим було нове ставлення до натури, що утверджувалося в мистецтві європейського авангарду, до джерел зародження якого був дотичним й Михайло Бойчук та його паризька група «Renovation Bizantine» [15, 59–61]. Його й прагнув виховати у своїх учнях професор Бойчук в Україні. «Коли ми малювали з натури, продовжує спогади А. Гербурт-Йогансен, - від нас вимагали не копіювати її, а намагатися представляти синтезовані форми, давати якоюсь мірою синтез зовнішнього і внутрішнього змісту, уникаючи непотрібних деталей, випадкових нехарактер-

них ракурсів. Ми мали приділяти увагу культурі ліній, форм, композиції. Лінія не повинна була лишатися пасивною, вона повинна була жити, пластично передаючи форму, яку вона обіймала. Усі не функціональні й невинуваті елементи відкидались: що продуманішим був синтез, то більше обмірковувалась схематизація, простота, сила і – в міру потреби – велич» [13, с. 179].

Мистецтвознавець, автор низки статей та монографій про сучасних художників, Євген Холостенко, подав детальний опис майстерні, в якій він побував впродовж 1921–1922 навчальних років. Як вказує автор, в майстерні не було великих полотен академічного чи реалістичного спрямування, характерних для тогочасних художніх ательє. Швидше її інтер'єр більше нагадував «кустарну майстерню чи лабораторію. 4–5 мольбертів, довгі столи, студенти, що працюють коло вікна на дошках темперою, велика чорна дошка, де по черзі роблено «відрисовування» (аналіз композиції), фота й репродукції коло учнів і на столі не як прикраса, а як невід'ємний від загальної методи навчання матеріал (зразки мистецтва Ассирії, Єгипту тощо), малювання групами, розтирання фарб – от що зовні впадало в очі» [16, с. 10]. Далі Є. Холостенко згадував, що у другій кімнаті на полицях зберігались картини, які поступово закінчували студенти. Як у майстернях середньовічної та ренесансної доби, М. Бойчук запровадив копіювання кращих взірців світового мистецтва. Сама практика копії для набуття вправності у користуванні матеріалом була й у програмі класичних академій мистецтва. Можна згадати хоча б Петербурзьку Академію Художеств, де копія, особливо на перших етапах навчання, була чи не найголовнішим методом здобуття технічних навичок студентів [17, с. 67–68].

Однак у розумінні професора М. Бойчука у поняття «копії», чи як він сам іменував – «відрисовування», вкладено дещо інший, більш сучасний зміст. «Відрисовування творів інших майстрів розуміється подібно до того, як в музиці переграють композиторські і народні твори», – пояснював художник-педагог у примітці до «Програми навчання майстерні монументального малярства професора М.Л.Бойчука» [18, Арк. 16]. В процесі роботи для копіювання бралися як оригінальні твори – ікони, парсуни, сцени народного малювання; так і репродукції чи олеографії з давніх та

сучасних творів живопису. Копії робили крейдою на дошці, олівцем на альбомному папері, в матеріалі оригіналу. Приглядаючись до поставлених завдань, Є. Холостенко так охарактеризував стадії аналізу: «Спершу тут основними лініями зазначається схема будови, що подає геометризвану основу, за якою будується композиція. Назначивши, перевіривши і зв'язавши маси і деталі, далі накреслюють лінії, що замикають форми. Заповнюючи включені до композиції площини, студіюється трактування деталей» [16, с. 11]. Особливістю методу проведення копіювання, розробленого М. Бойчуком, було те, що разом із формальними ознаками композиції завдяки «відрисовуванню» студенти аналізували також і тематичні, стилістичні та психологічні моменти. Так, не обмежуючись поверховими геометричними схемами, пояснюючи студентам всі стадії роботи художників над твором, що розглядався, М. Бойчук вимагав проводити реконструкцію всіх технологічних етапів в уяві чи на практиці, «довівши відрисовування до бажаної викінченості». Професор Бойчук вважав, що копіюючи твори мистецтва таким чином, «художник «переживає» композицію й набуває запасу певних знанні, які вводять його до царини композиційних способів і зв'язують з розумінням істотних моментів композиції» [18, Арк. 16]. Цікавим у даній методиці є те, що копіюючи оригінали, учні мали ретельно вивчити технологічні секрети минулого, а в копіях за фоторепродукціями ставили собі за мету формальний аналіз і розробку схем творів [17, с. 69].

Показовим у роботі М. Бойчука було те, що починаючи з першого курсу, він провадив заняття не лише в майстернях чи на об'єктах, де виконувалися монументальні твори, а й у бібліотеках та музеях, проводилися екскурсії по київських та чернігівських храмах. Одним із найпоказовіших елементів у колективній роботі майстерні був «аналіз своїх праць і своїх товаришів» [18, Арк. 16].

Цікавими у розумінні методики М. Бойчука є дивом збережені фрагменти конспектів лекцій професора, зафіксовані його слухачами з 20 січня 1922 року. Окремі думки, присвячені індивідуальності художника та методу «відрисовки-аналізу» подаємо у нашому дослідженні: «...Не бійтесь втратити свою індивідуальність. Хто краще працює, до того приглядайтесь. Не треба

остерігатись запозичень у інших, а треба дбати про те, щоб зробити краще працюйте разом над тим самим... Індивідуальність виявиться сама, коли майстер досягне» [19, с. 445].

«...Одним з методів вивчення є від рисовка-аналіз формальних рішень великих творів різних епох, окремих моментів і деталей для розуміння їх композиційної побудови, рішення та вивчення матеріалів мистецької культури. Відрисовка-аналіз – це наше читання. Можна дивитись на досконалий твір, захоплюватись ним і зовсім його не розуміти. А якщо його розглянути, простежити його побудову (розкласти) шляхом від рисовки-аналізу, починаючи від зв'язку основних елементів, відкриваючи закони його композиційної побудови, то тоді ми прочитаємо таку безодню премудростей, яких не дадуть нам цілі томи теорій. Для нас не важливі хронологічна дата і походження твору. хай це буде Єгипет, чи Ренесанс, Новгородська ікона чи мистецтво негрів – це не має ніякого значення» [19, с. 447]

«...Відрисовка-аналіз – ретельний розбір, практичне дослідження твору образотворчого мистецтва шляхом від рисовки певної композиції.

Відрисовка починається у віднайденні суті форми і побудові схеми композиції, яка переробляється, досліджується.

Підхід у побудові може бути різний, але в основі роботи покладено завдання: відшукати закон зв'язку в даній композиції.

Аналіз відрисовкою – це діло поважне і трудне, тому роботу треба починати з найпростіших композицій і навіть окремих елементів. (З цілої композиції береться частина, напр.. фігура людини, коня, або звіра, або птаха).

Аналіз-відрисовку краще виконувати, по можливості, в більшому розмірі. Простими (прямими, чіткими) лініями визначається схема побудови даної форми на даній площині. Ця схема дає канву, за якою будується композиція.

Намітивши, перевірівши та ув'язавши маси та деталі, тягнуть лінії, що замикають ту форму, яку підрисовують. Під час заповнення включених до композиції площин, вивчається трактовка деталей.

Допроводжуючи від рисовку до бажаного викінчення, художник переживає композицію, відчує її та надбає певний запас знань, який введе його в царину досконалого (високого) мистецтва та ув'яже його з широкими традиціями...»

[19, с. 448].

Під керівництвом професора Михайла Бойчука учні опановували його творчий метод, вбирали в себе знання світового та українського мистецтва. У статті Л. Дінцеса, присвяченій Другій виставці Української Академії Мистецтва восени 1921 року, де найбільшу кількість творів представила майстерня М. Бойчука, відзначався зв'язок її учнів з мистецтвом Стародавнього Єгипту (О. Павленко), італійського Кватроченто (В. Седляр), старих східних рельєфів і бароко (Е. Шехтман), давньої новгородської школи (Р. Лісовський), народної картинки (Т. Бойчук), старих українських портретів (В. Седляр), кахельного розпису (А. Іванова) [20, с. 75–77]. Однак така оцінка не визначала наслідування якогось певного стилю, а свідчила про різносторонність зацікавлень індивідуальностей у колективному пошуку.

Великий знавець композиції, візантійського стилю, європейської культури, зокрема новітнього авангардного французького малярства фовізму, кубізму та абстракціонізму, Михайло Бойчук з учнями своєї майстерні створювали свій оригінальний стиль українського мистецтва – «стиль синтетичний, стиль монументальний за характером художнього мислення [11, с. 127].

У ранній період радянської влади 1919–1922 років в Україні, переважна більшість художників, як відзначав російський дослідник радянського монументального мистецтва В. Толстой, неясно уявляли собі завдання мистця та призначення мистецтва за нових умов побудови пролетарського суспільства [21, с. 11]. А от Михайлові Бойчуку можливість звернутись до широких робітничо-селянських мас мовою мистецтва була суголосною його попереднім прагненням і творчим пошукам. Створювалось ілюзійне враження, що сама історія відкриває можливості для реалізації місії, до якої готував себе мистець. (на цю революційну «наживку» купилося багато творчих особистостей авангардного спрямування!). Пізніше, 1934 року, М. Бойчук, виголошував, мов виправдовувався: «Ви розумієте, товариші, що я дивився на революцію, як на розкриття можливостей для моїх вимріяних художніх ідеалів. От що тільки, я думав, принесе можливості для здійснення цих ідеалів» [22, с. 115].

У своєму «Життєписі» - «Curriculum vitae» - , написаному швидше за все 1922 року, в процесі перетворення УАМ в Київський інститут плас-

тичного мистецтва (1922 – 1924), бо згадуються роботи, виконані до цього часу, Михайло Бойчук писав: « Зимою 1920-21 р. був призначений керівником 1-ших державних художніх майстерень у Києві (під моїм керівництвом виконані були різні роботи малярсько-декоративні і розпис агіт[аційного] пароплава «Більшовик», удекорування Оперного театру під час Всеукраїнського селянського з'їзду в Києві, розпис Луцьких казарм і інш[і]» [23, с. 14]. Окрім цього, з цієї коротенької автобіографії, опублікованої київським істориком С. Білоконом 1988 року, дізнаємось, що з 1920 року М. Бойчука було обрано «головою Київського губернського комітету ІЗО».

Окрім згадки М. Бойчука, що така робота виконувалась, ніяких слідів (ескізів, начерків чи фото) розпису агітпароплава «Більшовик» не збереглося. Більш повною стала інформація про оформлення Київського оперного театру до Першого Всеукраїнського з'їзду волвикомів, виконане відповідно до архітектурних форм об'єкту учнями майстерні М. Бойчука (та під його безпосереднім керівництвом) в перші місяці тимчасової радянської влади навесні 1919 року. Слід зауважити, що оформлення святкувань та урочистих з'їздів задумувалось органами радвлади як яскраве репрезентативне явище, що не лише притягувало, а й заворожувало громадську увагу. Виконане у доволі стислі строки, це художньо-декоративне оформлення було відзначене Вукомзисом як значне художнє досягнення. Розписи клеєвими фарбами було виконано на фанерних щитах, які, однак «передбачалось замінити постійним розписом» на стінах будівлі. На жаль, як писав п'ять років потому Василь Седляр: «денікінщина не лишила жодного сліду від цих робіт» [24, с. 143]. Однак певне уявлення про це грандіозне комплексне оформлення можна скласти завдяки спогадам Івана Врони [25, с. 35 - 36], процитованими С. Білоконом у статті «Михайло Бойчук і проблеми монументалізму»: «Увесь будинок театру було прикрашено і всередині, і зовні численними декоративними і тематичними панно, портретами, що склали в цілому яскравий і барвистий ансамбль художнього оформлення. Основне місце в ньому займали великі панно, які зображали певні моменти революції – єдність міста і села, дружню допомогу з боку селян робітникам міста продуктами, сцени товарообміну між се-

лянами і міськими робітниками, мотиви праці, культурних заходів та інш. Всі ці картини мали яскраво виявлений народно-лубочний характер, підсилений українським народним орнаментом. Вони робили дуже сильне святково підвищене враження, особливо на численних представників села, що зібралися на з'їзд з усіх найвіддаленіших пунктів України, відповідаючи в такий спосіб своєму агітаційно-пропагандистському призначенню. Це була яскрава сторінка позитивного і вдалого застосування образотворчого мистецтва до завдань революції» [23, с. 10].

До нашого часу збереглися лиш декілька, невисокої якості, фоторепродукцій з окремих композицій даного оформлення, а саме:

- фрагмент композиції на тему змички міста і села - «Товарообмін між селянкою та робітником», виконаний Т. Бойчуком з допомогою М. Трубецької;

- ще один фрагмент на цю ж тематику – «Товарообмін між селянкою та робітницею-ткалею», створений невстановленими учнями (можливо К. Бородіною та С. Колосом) школи М. Бойчука

- «Коваль» - динамічна композиція, виконана С. Колосом та І. Падалкою, збережена в архіві А. Іванової у Львівській галереї мистецтв .

- панно І. Падалки, відтворене І. Вроною на якому представлено один із популярних сюжетів школи М. Бойчука, що перекликається з творами народного малювання – «Дівчина з книгою пасе гуси».

- Ще одним популярним сюжетом, стало відображення молоді, яка прагне до знань – фрагмент розпису на зовнішній стіні – «Над книжкою» авторства М. Трубецької з архіву А. Іванової.

- Фрагмент композиції на тему взаємодопомоги робітника і селянина, виконаний талановитою, але рано пішовшою з життя, ученицею школи Т. Цимловою – «Робітник і селянин».

Усі ці твори, просякнуті новими ідеями взаємодопомоги і співпраці українського селянства з робітничим класом, виконані в поєднанні візантійських уподобань з примітивованою манерою народного малювання та символічним підтекстом, свідчать про прагнення школи Бойчука відобразити нові віяння, що проникали у життя українського суспільства.

У кінці квітня 1919 р. майстерня М. Бойчука взяла участь у широкомасштабному оформленні святкувань 1 травня у Києві. 1920 року вони

займались художнім оформленням Кооперативного інституту та приміщенням клубу ТООЧК. Однак даних про ці роботи не збереглося.

У 1921 р. учні школи М. Бойчука, серед них О. Павленко, М. Рокицький, К. Бородіна, А. Іванова та М. Трубецька працювали над оформленням приміщення до П'ятого Всеукраїнського з'їзду Рад у Харкові. Ні ескізів, ані фото робіт не збереглося, відомо лише, що декоративне оформлення було запроєктоване під інтер'єр заводського приміщення, константував пізніше В. Седляр. А Оксана Павленко в розмові з Л. Череватенком згадувала, що вирушили до Харкова разом старші учні й новачки, яких щороку більшало. Їхали з Києва мало не два тижні, через постійні зупинки, доводилося самим пиляти дрова, щоб підтримати роботу потягу. В дорозі Бойчук особливо піклуючись, щоб не голодував хоча б наймолодший з усіх – Микола Рокицький, повторював: «Йому найбільше треба, він же росте» [26, с. 370]. Коли ж нарешті дісталися Харкова, часу вже не вистачало, і робота обмежилася кількома лозунгами й орнаментами, «терміново написаними Павленко, Седляром, Падалкою та Рокицьким» [12, с. 53].

Окрім цією скупію інформації, інших слідів мистецької діяльності молодих бойчукістів поки що не знайдено. Збереглась інформація про студента Костя Єлеву, який у 1919–1920-х рр. брав активну участь «в агітаційних масових акціях». Він створював декорації для театральних мистецьких дійств у самодіяльних гуртках робітничих клубів та селянських будинках культури. [4, с. 146].

У радянському мистецтвознавстві 1960–1980-х рр. утвердилась думка, що агітаційно-масове мистецтво чи мистецтво монументальної пропаганди 1917–1921 рр., ставши домінуючою віхою «революційних років», відіграло надзвичайно-важливу роль, проявляючи себе як «специфічна форма життєбудівництва» [27, с. 108]. Однак в часи, коли «дикти плакатів ішли на розпал» [24, с. 142] одинокий В. Седляр 1924 року підіймав питання відношення державних органів влади до цього унікального виду монументального мистецтва, коли твори агітмасового малярства не зберігались, не фіксувались, не систематизувались [24, с. 141].

Ще одним напрямком розвитку агітаційно-масового мистецтва тих років стало виготовлення друкованих плакатів. Відтоді збереглося

лише декілька оригіналів плакатів, виготовлених учнями майстерні М. Бойчука. До наших днів дійшло декілька графічних експериментів самого Бойчука – це два плакати 1920 року – «Несите подарки Красной Армии» та «Шевченківське свято» [10, с. 31, 108; 28, с. 21], що вирізняються характерними «бойчуківськими» рисами – чіткість композиційної побудови, спрощеність рисунку, лаконізм створюваних образів.

На першому плакаті «певна спрощеність малюнка та поєднання зображень з текстом викликає асоціації з лубком. З іншого боку, виразність лінії, круглястість окреслень похилених постатей створює атмосферу лагідності, внутрішньої доброти, що явно спрямовано на виклик відповідного відгуку у глядача. Побутові сцени сприймаються як ритуал, свідчать про глибоке розуміння митцем природи монументального образу, про використання досвіду давньоруського мистецтва. Центральна частина тридільної композиції нагадує про іконографічний канон передачі й прийняття святих дарів» [28, с. 20].

Зовсім по іншому сприймається образ вершника на плакаті «Шевченківське свято», «де діагональ древка прапора, перетинаючи аркуш, має особливе формальне значення в композиції, підкреслюючи в ній нестримний, вседолаючий рух. Слова Тарасового «Заповіту» на прапорі –

Повставайте та вставайте, / Кайдани порвіте / І вражою злою кров'ю / Волю окропіте /

Доповнені підписом «Шевченківське свято», не тільки підкреслюють масштабність змісту образу, а й показують, як митець сприйняв революцію. Напруженість звучання створюється і контрастом світлого силуету вершника з темнішим за тоном стягом» [28, с. 20–21].

Як пригадувала учениця Муся Трубецька, 1920 року майстерня М. Бойчука працювала над плакатами для агіткампаній – вона разом з Тимком Бойчуком займалась створенням плакату «Товарообмін між селом і містом», де «селянка у човні та робітник на березі річки обмінюють сільськогосподарські продукти на потрібні в селі інструменти» [4, с. 120]. Самостійно молода художниця створила плакати «Заклик молоді в школи і бібліотеки» та «Звернення до жінок-матерів голосувати за більшовиків» [29, с. 51].

Тонким знавцем українського образотворчого фольклору, який умів інтерпретувати його образи й засоби у зв'язку з завданням свого часу, показав

себе І. Падалка в мистецтві агітпропу. Про такі особливості його як художника свідчить плакат «Червоноармієць з рушницею, робітник з молотом, селянин з плугом доб'ють контрреволюцію», створений того ж 1920 року у співавторстві з Т. Бойчуком, що зберігається в Національному художньому музеї України [28, с. 80]. Їхньому творчому тандему належить виготовлення у 1921 р. ще одного плакату - «У братньому єднанні праці селян та робітників наше благополуччя. У цих яскравих політичних агітках – ще одна яскрава грань таланту художників [4, с. 120, 123].

В різних містах молоді радянської держави – у Москві, Петрограді, Києві, незалежно одна від другої, «народились школи фрескового малярства». В одних випадках – «як в Москві чи Ленінграді – мрія про фреску не вийшла за рамки навчальних майстерень», - константує московський мистецтвознавець Вікторія Лебедева, - в інших – «як у Києві – вона втілилась у багато квадратних метрів архітектурних розписів, виконаних голодними людьми в неопалюваних приміщеннях і часто в буквальному розумінні під грім канонади» [30, с. 356 – 357] (пер. з рос. – автора).

Першою великою роботою бойчукістів у настінному малярстві стала (за завданням наркомосвіти М. Подвойського) участь у розписах Луцьких казарм у Києві навесні і влітку 1919 року. Чотири чотириповерхових корпуси казарм було вибудовано незадовго до першої світової війни (30, с. 371). Всі стіни приміщень і сходових кліток необхідно було прикрасити розписами. Роботи виконувались весною і влітку 1919 року, дуже швидко, тому що червоноармієць, які на той час окупували Київ, повинні були до осінніх похолодань зайняти свої приміщення. Як ми – І. Врона [25], В. Лебедева [30], В. Толстой [31]. З однієї сторони, це трактувалось як достоїнство «народництва» учнів майстерні М. Бойчука, з іншої – викликало сумнів у їхніх фахово-професійних здібностях.

Так І. Врона у статті «Настінні розписи на Україні 1919–1920 рр.», опублікованій у журналі «Искусство» 1969 року писав: «...Нетрудно зауважити в... роботах молодих художників – «бойчукістів» застосування прийомів, притаманних українським... народним картинкам XVII – XVIII століть. Тут часто можна було побачити і використання символіко-алегоричних образів. При-

кладом цьому можуть служити ті ж розписи Луцьких казарм, де було зображено червоноармієць в будьонівці на коні, що подібно Георгію Побідоносцю, направляє вістря списа в пащу Дракона – «Гідри контрреволюції»...» [25, с. 35].

Московська дослідниця мистецтва В. Лебедева, що однією з перших після довгих років цькування бойчукізму, позитивно оцінила школу М. Бойчука, як велике явище у розвитку радянського монументального мистецтва (30, с. 358–360), все-таки «схилялась до думки про недосконалість фахового рівня бойчукістів у цих розписах через обмеженість обраного Бойчуком педагогічного методу» [11, с. 146]. У статті «Школа фрескового живопису на Україні у перше десятиліття радянської влади» В. Лебедева писала: «Учні Бойчука, в більшості своїй вчорашні селяни, які мали при вступі в майстерню доволі посередню художню освіту і доволі середній загальний культурний рівень, були, по суті, ближчі до народних майстрів, ніж до професіоналів. Даючи їм міцну професійну школу, Бойчук разом з тим використовував і те специфічне «уміння», ту фольклорну основу, яка була притаманна їм початково. Однак для самостійних монументальних композиційних рішень від художника вимагається висока професійна культура, ерудиція, обширний досвід роботи в архітектурі. Нічого цього не було у учнів Бойчука – ні високої культури, ні складених традицій. Учителю повів їх по шляху, можливо і спірному, але такому, що приніс свої плоди. Він запропонував їм на перших порах просто запозичувати композиційні схеми великих зразків минулого, причому, свідомо виявлялись найбільш стійкі і ясні варіанти – і, виходячи з цього, розігрувати ті образи, на які кожен із них був спосібним» [30, с. 361–362]. Поєднання зрілості і значимості композицій з яскравими молодими талантами дало доволі вражаючі результати.

Інший російський дослідник, В. Толстой, поставився більш стримано до проблеми співвідношення елементів професійного і народного мистецтва в розписах Луцьких казарм, вказуючи на те, що стильова система школи М. Бойчука, характерна для зрілих фресок бойчукістів другої половини 1920-х років, в тій першій великій роботі ще вповні не склалися [31, с. 154].

Причина таких, дещо спрощених висновків, вважає дослідниця Л. Соколюк, звичайно в тому,

що бойчукізм вивчався фрагментарно, уривками, й тому цілісної картини досі немає [11, с. 147]. Молоді мистці, учні М. Бойчука, що брали участь у розписах Луцьких казарм, хоч і були «вчорашніми селянами» (О. Павленко, І. Падалка, В. Седляр), але вже мали пристойну професійну мистецьку освіту, отриману у Київському художньому училищі [32, с. 110]. Продовжили її в майстерні Бойчука, який і прилучав студентів до високої професійної культури європейського рівня, якою володів сам, передаючи учням власний досвід роботи в архітектурі, здобутий раніше, у львівський період [10, с. 20]. Єдиним, хто не пройшов підготовчої академічної школи, був молодший брат Бойчука – Тимко, самобутній «український Піросманішвілі», що тонко відчував «народні форми і мотиви» [33, с. 5; 34, с. 9–34].

В умовах перших пореволюційних років, коли перед мистецтвом постало завдання звернутись до народу близькою і зрозумілою мовою, Т. Бойчук, як ніхто інший з майстерні М. Бойчука, відповідав духові часу. В його особі народний майстер, проходячи високу професійну школу, підіймав народне мистецтво на вищий щабель, водночас привносячи у професійне особливості світосприйняття, розуміння краси українського народу.

Оригінальний стиль М. Бойчука, що склався раніше – ще до революції, за висловом А. Альфа, зазнає «формального переродження» [33, с. 5]: візантійські витоки не зникають, але помітно витісняються народними. Таким чином, навряд чи можна стверджувати, що стиль школи М. Бойчука у розписах Луцьких казарм ще не вповні склався – він проходив певну еволюцію.

Розписи Луцьких казарм, за словами очевидця цих подій, історика мистецтва І. Врони, «мали велике значення у художньому житті Києва, притягуючи до себе загальну увагу» [25, с. 35]. Цю першу спільну роботу учнів і Вчителя, сповнену труднощів, безупинної праці в колективі, дружби молодих художників і загального піднесення було по-варварськи знищено в 1922 році. Але, судячи із збережених фотографій, бачимо «як входять у творчу практику нові революційно-піднесені теми, символічні образи нового життя...» [4, с. 70]

Після спустошливих братовбивчих років громадянської війни, кривавих розбоїв та розрухи, першого голоду 1921 року, Україна, врешті-решт

почала ставати «на мирний шлях побудови нового суспільства». Від агітації народних мас за ідеї революції на вулицях і площах населених пунктів «червоним вождям» необхідно було переходити до буденної роботи по втіленню цих ідей. Виникла суспільна потреба в заміні святочно-пропагандистського убранства міст і містечок (як тимчасової естетизації урбаністичного середовища) на побудову грандіозних постійних споруд, прикрашених монументальними розписами у техніці фрески, як символів нової доби. Прагнення українських художників різних творчих спрямувань до використання національних мотивів у монументальних розписах свідчать, що проблема національного стилю в монументальному малярстві України на початку 1920-х років продовжувала зберігати свою актуальність.

Вже з перших днів функціонування Української академії мистецтва до майстерні професора Бойчука йшла найталановитіша різнобічно обдарована молодь, захоплена як і він мрією про всеосяжне мистецтво, що виведе Україну на рівень високорозвинених європейських держав. Їх взаємини склалися із безмежної віри в Учителя, а також з його переконання, що наступники стануть досконалішими за нього. Спільна мета породжувала дивовижну самозреченість, яка дозволила підноситись творчому духу на таку височінь, з якої можна було нехтувати всім, що відбувалося навкруги. Працювати ж було нелегко. Про роки громадянської війни О. 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» [26, с. 372]. В часі навчання в майстерні О. Павленко створила свій «Автопортрет»: твердий погляд і стиснуті уста круглолидої дівчини з золотими косами видають сильну вдачу. Відчуття форми, лінії, кольору в цьому, натхненному Вчителем творі, вирізняється монументальністю. Низка станкових творів цього періоду – «Ліплять пиріжки», «Марійка», «Жінка тіпає коноплі», «Заноза» «Дівчина з яблуками», «Петрівчанська мадонна», мальованих в техніці темпері [8, с. 26–30], являють собою чисту субстанцію київської школи, представлену яскравою індивідуальністю, здатною, не втрачаючи безпосередніх життєвих вражень, побачити в миттєвому вияві неперехідного. Її персонажі,

що уособили материнську любов, дівочу красу, людську гідність, працелюбність, виглядають достеменними національними образами. Пригаманний мисткині «вишуканий гармонійний колорит, підкреслений полум'яними акордами цинобри, надає цим творам вигляду рідкісних коштовностей» [12, с. 51]. Такі «дорогоцінності» породжувала невпинна робота пробудженої душі, яка знайшла своє призначення і готова була будь що служити йому всупереч трагізму епохи.

Блискучим рисувальником і тонким колористом була ще одна учениця – Антоніна Іванова [35, с. 12–17], про що свідчить фоторепродукція найбільш ранньої роботи – «Весна». Художниця чи не найближче підійшла до розуміння онтологічності «бойчуківської» лінії, володіння нею, досягаючи її без емоційності при абсолютному відчутті форми – «Збір яблук в саду». Полотно «Пряля», створене в темперній техніці, теж належить до небагатьох особливо показових програмних творів школи, що концентрували поняття національної традиції, характеру, символу. У цьому творі «прониклива мелодія лінії, проведеної несхибною рукою, закарбувала у величому силуеті селянки гордий символ народу, свідомого своєї предвіковичності. Переконаливість 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 [12, с. 51]. У подібній манері виконано й малюнок – ескіз до розпису «Над книжкою» М. Трубецькою [29, с. 54].

У 1920-му та 1921-му роках в Академії пройшли звітні студентсько-викладацькі виставки. Остання з них, на якій майстерня професора Бойчука була представлена на чолі зі своїм Учителем, показала значно вищий, порівняно з іншими майстернями, рівень. Сам М. Бойчук представив рисунок жіночої постаті та жіночий портрет, виконаний темперою, й відомий до нині лише з чорно-білої репродукції, яка певною мірою зберігає винятковість образу і досконалість всіх його пластичних елементів. Що ж до студентських творів, то можна тільки уявити, як вражаюче виглядали їх численні темперні композиції, портрети, акварелі, малюнки, здебільшого присвячені темам сучасності, про що

згадав у своєму огляді Л. Дінцес [20, с. 75–77]. Серед цього розмаїття «останнім спомином про первісну спрямованість майстерні ікони і фрески промайнув темперний «Торс Христа» Костя Єлеви» [12, с. 52].

Дані виставки переконали і викладачів, і мистецьких критиків у тому, що «майстерня монументального живопису» М. Бойчука у своєму мистецькому розвитку підіймалась на все вищий і вищий щабель. Так художник Ніссон Шифрін з захопленням та ентузіазмом описував успішний показ в експозиції 1921 р.: «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 ХУІІІ 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 найслабших учнів вони органічні та закономірні. У цьому основа мистецтва, і цим вірним шляхом зобов'язана молодь своєму вчителю» [12, с. 54].

Влітку 1922 року відбувся перший, єдиний і останній випуск дипломників Української Академії Мистецтва. Основу його склали вихованці майстерні М. Бойчука. Роздуми з цього приводу у часописі «Шляхи мистецтва» опублікував очевидець та в майбутньому ректор КХІ Іван Врона [36, с. 65–68]. Здавалось би, їх імена відомі й не потребують якихось уточнень. Однак перипетії наступних десятиліть внесли низку певних непорозумінь і двозначностей в життєвих історіях молодих вихованців майстерні М. Бойчука.

Мистецтвознавець Олена Ріпко (у співавторстві з Н. Присталенко) у вступній статті каталогу виставки «Бойчук і бойчукісти, бойчукізм», що експонувалася у Львівській галереї мистецтв та авторській монографії «У пошуках страченого минулого», подаючи «численні імена бойчукістів, починаючи з 1917 року», пише: «У 1917 – 1922 роках у майстерні монументального мистецтва М. Бойчука вчилися В. Седляр, І. Падалка, Т. Бойчук, О. Павленко, С. Колос, А. Іванова, Т. Буман, О. Сахновська, К. Бородіна, М. Трубецька, І. Липківський, Т. Цимлова, К. Хіллер (Гіллер),

П. Іванченко, М. Лозовський, Г. Налепінська, В. Бура, Н. Хазіна (Мандельштам). Працювали в майстерні досвідчені митці С. Налепінська-Бойчук, Є. Сагайдачний, М. Касперович, І. Врона, бували К. Антонович, Б. Кратко, І. Плещинський» (9. – С. 32; 37. – С. 37). Російська дослідниця Т. Земляная у монографії «Монументальний живопис М.Л.Бойчука і його школи», виданій у Таганрозі 2008 року, слово в слово подає ці ж дані (38. – С. 63). Доктор мистецтвознавства Л. Соколюк у своєму дисертаційному дослідженні «Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва» розглядає цей список більш стисло: «Склали цей випуск вихованці майстерні М.Л.Бойчука: В. Седляр, Ів. Падалка, О. Павленко, С. Колос, А. Іванова, М. Трубецька» (11. – С. 130). Однак, в одному й другому списку спостерігаємо неточності. Так, «М. Азовський закінчив інститут у 1928 р., О. Сахновська навчалась там у 1923 – 1929 роках, В. Бура вступила на навчання лише 1923 р.» (39. – С. 44 – 45), а П. Іванченко завершив навчання 1925 року (4. – С. 44 – 45). К. Єлева, навпаки, навчався у 1917 – 1922 роках...» (39. – С. 44 – 45), як і Катерина Антонович та Василь Перебийніс (12. – С. 73, 208), що теж навчались у ті роки в майстерні М. Бойчука. Даних про навчання Т. Бауман та Н. Хазіної до даного часу не виявлено.

Слід зауважити, що Софія Налепінська - Бойчук навчалась до літа 1918 року, а після народження сина переїхала до Миргорода. Молодша сестра - Ганна Налепінська теж навчалась лише один рік - впродовж 1917 – 1918 років, як і Василь Перебийніс – у 1918 – 1919 роках. У 1921 року не завершив навчання Кароль Гіллер. Всі вони, «уникаючи голоду, розрухи і погромів», виїхали з України до Польщі. Національно заангажований Роберт Лісовський, поділяючи долю уряду УНР теж «полишає окупований більшовиками Київ та переїжджає до Варшави» (4. – С. 180). Весною 1922 року майстерня М. Бойчука зазнала ще відчутніших втрат: несподівано пішла з життя Таїсія Цимлова, за нез'ясованих обставин трагічно загинув Лесь Лозовський, помер від туберкульозу молодший брат Вчителя - Тимко Бойчук.

На основі вищесказаного, можемо зробити висновок, що влітку 1922 року в УАМ повний цикл навчання завершили і склали перший випуск такі учні майстерні професора М. Бойчука: Катерина Антонович, Катерина Бородіна, Кость

Єлева, Антоніна Іванова, Сергій Колос, Оксана Павленко, Іван Падалка, Василь Седляр, Марія Трубецька. Саме вони стали щирими однодумцями й вірними помічниками «учителя, професора, проповідника мистецтва» Михайла Бойчука, «оборонця Академії в найтяжчих хвилинах її існування» (40. – С. 5) у справі відродження українського мистецтва у наступному десятилітті в реорганізованій УАМ у Інститут пластичних мистецтв, а відтак - Київський художній інститут 1924 року (42. – С. 8).

1. Холостенко Є. Перший досвід: З приводу розпису та скульптурного оформлення всеукраїнського селянського санаторія. *Критика*. 1929. № 1. С. 74–87.
2. Гапоненко Т. Монументальная живопись. Москва-Ленинград. 1931. 110 с.
3. Кравченко Я. Дерево життя. *Дзвін*. 1990. № 1. С. 146–153.
4. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ : Майстерня книги. Оранта. 2010. 399 с., іл.
5. Ковцун О. Забута. Бойчукістка Віра Кутинська. До 115 річчя від дня народження. *Артанія*. Книга 27. 2012. № 2. С. 84–92.
6. Холостенко Є. Монументальне малярство Радянської України. Харків: Мистецтво. 1932. 22 с., іл.
7. Вигнанець І. Михайло Бойчук. *Арка*. 1947. Жовтень. С. 19–24.
8. Лебедева В. Оксана Павленко. Москва: Советский художник. 1986. 104 с., ил.
9. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Монументальне мистецтво. Живопис. Графіка. Книга. Декоративно-ужиткове мистецтво. Фотографія. Документи: Каталог виставки / автори тексту та упорядники каталогу О. Ріпко та Н. Присталенко. Львів: Ред.- вид. відділ обл. упр. по пресі. 1991. 88 с.
10. Михайло Бойчук : альбом-каталог збережених творів / автор вступної статті Ярослав Кравченко. Київ : Майстерня книги. 2010. 124 с., іл.
11. Соколюк Л. Д. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.) / Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. Рукопис. К.: Наукова бібліотека інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. 2004. 402 с.
12. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва / автори вступ. стат. М. Шкан-

- дрій, Л. Ковальська, Н. Присталенко. Київ: НХМУ. – 2010 (2012). 282 с., іл..
13. Маркада В. Українське мистецтво ХХ століття і Західна Європа (пер. з франц.). *Всесвіт*. 1990. № 7. С. 119–180.
14. «Промовте – життя моє – і стримайте слюзи...»: Художник Оксана Павленко згадує, розповідає. *Наука і культура: Україна*. 1987. Вип.. 21. С. 360–384.
15. Кравченко Я. Біля джерел європейського авангарду: українська група «Renovation Bizantine» в Парижі. *Образотворче мистецтво*. 2005. № 1. С. 59 – 61.
16. Холостенко Є. Микола Рокицький. Харків: РУХ. 1933. 13 с.
17. Ковальчук О.В. Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формування національної живописної школи України 1917 – 1941 років / дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Рукопис. Київ: Наукова бібліотека Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. 2003. 210 с.
18. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Котляревська Марія Євгенівна. Ф. 836. Оп. 1. Од. зб. 10. 17 арк.
19. Уроки майстра: 3 лекцій Михайла Бойчука в Київському художньому інституті. *Наука і культура: Україна*. 1988. Вип.. 22. С. 444–451.
20. Д(інцес) Л. Осіння виставка Української Академії Мистецтв. *Шляхи мистецтва*. 1922. Ч. 1. С. 75–77.
21. Толстой В. Искусство, рожденное октябрем. Агитационно-массовое искусство: Оформление празднеств. Москва : Искусство. 1984. 290 с.
22. До перебудови образотворчого фронту: Стенограма доповідей і виступів на першому пленумі Оргбюро Спілки Радянських художників і скульпторів УСРР 27. XI – 2. XII 33 р. К.6 Мистецтво. 1934. 170 с.
23. Білокінь С. Михайло Бойчук і проблеми монументалізму. *Пам'ятки України*. 1988. № 2. С. 10 – 14.
24. Седляр В. Жовтень в образотворчому мистецтві. Жовтневий збірник: Революції року УІІ: 1917–1924. Київ : Держвидав України. 1924. С. 141–152.
25. Стенные росписи на Украине 1919 – 1920 гг. *Искусство*. 1969. № 10. С. 35–39.
26. Стригалева А. Агитационно-массовое искусство (Агитпроп). Москва–Париж. 1900–1930: Каталог выставки. Москва : Сов. Художник. 1981. Т. 1. С. 108–117.
27. Соколюк Л. Графіка бойчукістів. – Харків – Нью-Йорк: Видання часопису «Березіль», вид-во М.П. Коць. 2002. 224 с.
28. Кравченко Я. Из когорты бойчукістів. Марія Трубецька: життя, спомини, мрії... *Артанія*. 2011. № 3. С. 50–55.
29. Лебедева В. Школа фресковой живописи на Украине в первое десятилетие советской власти. Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. Москва : Советский художник. 1973. С. 356–381.
30. Толстой В. У истоков советского монументального искусства: 1917–1923. Москва : Изобразительное искусство. 1983. 240 с.
31. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. Львів-Київ : Оранта. 2005. 312 с.
32. Альф А. Жовтень і мистецтво України. *Нове мистецтво*. 1928. № 1. 3 січня . С. 4–5.
33. Тимофій Бойчук / керівник проекту та автор вступної статті Я. Кравченко. Львів-Київ-Тернопіль : Майстер Книг. 2007. 59 с.
34. Кравченко Я. Антоніна Іванова: «Я була і зосталась бойчукісткою». *Артанія*. Книга 12. 2008. Число третє. С. 12–17.
35. Врона І. Мистецька освіта в Україні за 1922 рік. *Шляхи мистецтва*. 1923. № 5. С. 65–68.
36. Ріпка О. У пошуках страченого минулого : Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття. Львів : Каменяр. 1996. 287 с.
37. Земляная Т. Монументальная живопись М.Л. Бойчука и его школы. Таганрог. 2008. 221 с.
38. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука – від «неовізантизму» до українського монументалізму» (1910–1937). Українська культура. *Минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Наукові записки рівненського державного гуманітарного університету. Випуск 14. Рівне. 2008. С. 41–46.
39. Антонович Д. Тимко Бойчук. 1896–1922. Прага: Видавництво української молоді. 1929. 15 с.
40. Кравченко Я. Бойчукіст Іван Липківський: до 120-ліття від дня народження. *Артанія*. Книга 26. 2012. № 1. С. 20–22.
41. Національна Академія Образотворчого Мистецтва і Архітектури. До 85-річчя від дня заснування / за ред.. А. Чебикіна. Київ. 2002. С. 6–15.

## References:

1. Kholostenko Ye. (1929). *Pershyy dosvid: Z pryvodu rozplysu ta skulpturnoho oformlennia vseukrainskoho selianskoho sanatoriia Krytyka*, 1. S. 74 – 87.
2. Haponenko T. (1931). *Monumentalnaia zhyvopys*. 110 s.
3. Kravchenko Ya. (1990). *Derevo zhyttia*. Dzvyn (Lviv), 1. S. 146–153.
4. Kravchenko Ya. (2010). *Shkola Mykhaila Boichuka. Trydtsiat sim imen*. Kyiv: Maisternia knyhy–Oranta. 399 s., il.
5. Kovtsun O. (2012). *Zabuta. Boichukistka Vira Kubynska. Do 115 richchia vid dnia narodzhennia. Artaniia* (Kyiv). 27(2). S. 84–92.
6. Kholostenko Ye. (1932). *Monumentalne maliarstvo Radianskoi Ukrainy*. Kharkiv: Mystetstvo. 22 s., il..
7. Vyhnanets I. (1947). *Mykhailo Boichuk. Arka* (Miunkhen). Zhovten. S. 19–24.
8. Lebedeva V. (1986). *Oksana Pavlenko*. M.: Sovetskyi khudozhnyk. 104 s.,
9. *Boichuk i boichukisty, boichukizm: Monumentalne mystetstvo. Zhyvopys. Hrafika*. Knyha. Dekorativno-uzhytkove mystetstvo. Fotohrafiia. Dokumenty: Kataloh vystavky (1991). (Eds. O. Ripko ta N. Prystalenko). Lviv: 88 s.
10. *Mykhailo Boichuk. Albom-kataloh zberezhenykh tvoriv* (2010). (Eds. Yaroslav Kravchenko). Kyiv: Maisternia knyhy. 124 s., il.
11. Sokoliuk L.D. (2004). *Mykhailo Boichuk ta yoho kontsepsiia rozvytku ukrainskoho mystetstva (persha tretyna KhKh st.)*. K.: Naukova biblioteka instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy. 402 s.
12. *Mykhailo Boichuk ta yoho shkola monumentalnogo mystetstva* (2010). *Avtory vstupnykh statei* M. Shkandrii, L. Kovalska, N. Prystalenko. Kyiv. NKhMU. 282 s., il..
13. Markade V. (1990). *Ukrainske mystetstvo KhKh stolittia i Zakhidna Yevropa* (per. z frants.). *Vsesvit* № 7, S. 119–180.
14. «Promovte – zhyttia moie – i strymaite slozy...»: *Khudozhnyk Oksana Pavlenko zghaduie, rozpovidaie* (1987). *Nauka i kultura: Ukraina*. Kyiv, Vol. 21, S. 360–384.
15. Kravchenko Ya. (2005)/ *Bilia dzherel yevropeiskoho avanhardu: ukrainska hrupa «Renovation Bizantine» v Paryzhi*. *Obrazotvorche mystetstvo* (Kyiv). Vol. 1, S. 59–61.
16. Kholostenko Ye. *Mykola Rokytskyi*. – Kharkiv: RUKh. 933. 13 s.
17. Kovalchuk O.V. (2003). *Istoriia zhyvopysnoho fakultetu NAOMA i yoho rol u vykhovanni mystetskykh kadriv ta formuvannia natsionalnoi zhyvopysnoi shkoly Ukrainy 1917 – 1941 rokiv / Dysertatsiia na zdobuttia naukovoho stupenia kandydata mystetstvoznavstva*. *Rukopys*. Kyiv: Naukova biblioteka Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury. 210 s.
18. *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy*. – *Kotliarevska Mariia Yevhenivna*. F. 836. Op. 1. Od. zb. 10. 17 ark.
19. *Uroky maistra: Z lektsii Mykhaila Boichuka v Kyivskomu khudozhnomu instyuti*. (1988). *Nauka i kultura : Ukraina*. K. Vol. 22. S. 444–451.
20. D(intses) L. (1922). *Osinnia vystavka Ukrainskoi Akademii Mystetstv. Shliakhy mystetstva* (Kyiv). Vol. 1. S. 75–77.
21. Tolstoi V. (1984). *Yskusstvo, rozhdennoe oktiabrem. Ahytatsyonno-massovoe yskusstvo: Oforrmlenye prazdnestv*. Moskva: Yskusstvo. 290 s.
22. *Do perebudovy obrazotvorchoho frontu: Stenohrama dopovidei i vystupiv na pershomu plenumi Orhbiuro Spilky Radianskykh khudozhnykiv i skulptoriv USSR 27. KhI – 2. KhII 33 r. K. 6* *Mystetstvo*. (1934). 170 s.
23. Bilokin S. (1988). *Mykhailo Boichuk i problemy monumentalizmu. Pam»iatky Ukrainy* (Kyiv). Vol. 2. S. 10 – 14.
24. Sidliar V. (1924). *Zhovten v obrazotvorchomu mystetstvi. Zhovtnevyi zbirnyk: Revoliutsii roku III: 1917–1924*. Kyiv, Derzhvydav Ukrainy. S. 141–152.
25. *Stennnye roospysy na Ukrayne 1919 – 1920 hh. / Yskusstvo* (Moskva). 1969. - № 10. – S. 35 – 39.
26. Stryhalev A. *Ahytatsyonno-massovoe yskusstvo (Ahytprop) Moskva–Paryzh. 1900–1930: Kataloh vystavky*. (1988). Moskva: Sov. Khudozhnyk. Vol. 1. S. 108–117.
7. Sokoliuk L. (2002). *Hrafika boichukistiv*. Kharkiv–New-York: Vydannia chasopysu «Berezil», vyd-vo M.P. Kots. 224 s.
28. Kravchenko Ya. (2011). *Iz kohorty boichukistiv. Mariia Trubetska: zhyttia, spomyny, mrii...* *Artaniia* (Kyiv). Knyha 24. Vol. 3. S. 50–55.
29. Lebedeva V. (1973). *Shkola freskovoi zhyvopysy na Ukrayne v pervoe desiatyletie sovetckoi vlasty Voprosy sovetckoho yzobrazytelnogo yskusstva y arkhitektury*. Moskva, Sovetskyi khudozhnyk. S. 356–381.
30. Tolstoi V. (1983). *U ystokov sovetckoho*

monumentalnoho yskusstva: 1917–1923. Moskva: Yzobrazytelnoe yskusstvo. 240 s.

31. Kravchenko Ya. (2005). Shkola Mykhaila Boichuka. Okhrim Kravchenko. Khudozhnyk i chas. Lviv–Kyiv: Oranta. 312 s.

32. Alf A. Zhovten i mystetstvo Ukrainy (2007). Nove mystetstvo (Kharkiv). Vol. 1. 3 sichnia . S. 4–5.

33. Tymofii Boichuk (2007). (Eds. Ya. Kravchenko). – Lviv–Kyiv–Ternopil: Maister Knyh. 59 s.

34. Kravchenko Ya. (2008). Antonina Ivanova: «Іа бula i zostalas boichukistkoiu». Artaniia (Kyiv). Knyha 12. Chyslo tretie. S. 12–17.

35. Vrona I. Mystetska osvita v Ukraini za 1922 rik . (1923). Shliakhy mystetstva. Vol. 5. S. 65–68.

36. Ripko O. (1996). U poshukakh strachenoho mynuloho : Retrospektyva mystetskoї kultury Lvova KhKh stolittia. Lviv: Kameniar. 287 s.

37. Zemlianaia T. (2008). Monumentalnaia zhyvopys M.L. Boichuka y eho shkoly. Tahanroh. 221 s.

38. Kravchenko Ya. (2008). Shkola Mykhaila Boichuka – vid «neovizantyzmu» do ukraïnskoho monumentalizmu» (1910 – 1937)/ Ukraïnska kultura. Mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Naukovi zapysky rivnenskoho derzhavnogo humanitarnoho universytetu. Vol. 14. Rivne. S. 41–46.

39. Antonovych D. Tymko Boichuk. 1896 – 1922. – Praha: Vydavnytstvo ukraïnskoï molodi. – 1929. – 15 s.

40. Kravchenko Ya. (2012). Boichukist Ivan Lypkivskyi: do 120-littia vid dnia narodzhennia Artaniia. Vol. 26. S. 20 – 22.

41. Natsionalna Akademiia Obrazotvorchoho Mystetstva i Arkhitektury. Do 85-richchia vid dnia zasnuvannia (2002). (Eds. A. Chebykin). Kyiv S. 6–15.

the latest that the European artistic tradition of the turn of the 19th and 20th centuries has brought. Then "the principle of synesthesia, which reflected the desire of poets and painters to liken poetry and painting to music, became widespread." And Professor M. Boychuk adhered to this principle during all his years of teaching.

The most important was the new attitude to nature, which was established in the art of the European avant-garde, the sources of which were involved and Mikhail Boychuk and his Parisian group "Renovation Bizantine". Professor M. Boychuk in Ukraine sought to educate him in his students. The article analyzes the peculiarities of the search for and reflection of national features in monumental painting on the example of preserved photographs of paintings of Lutsk barracks in Kiev in 1919, which, according to eyewitness, art historian I. Vrona, "were of great importance in Kyiv's artistic life. to myself the general attention ». This first joint work of students and teachers, full of difficulties, continuous work in the team, the friendship of young artists and the general uplift was barbarically destroyed in 1922. But, judging by the preserved photographs, we see "how new revolutionary and sublime themes, symbolic images of a new life enter into creative practice". An updated list of students of M. Boychuk's studio is presented - the first and only graduation of the Ukrainian Academy of Arts in 1922, reorganized in the same year into the Institute of Plastic Arts, and then in 1924 - Kyiv Art Institute

**Key words:** Mykhailo Boichuk's studio, Ukrainian Academy of Arts, monumental painting, agitation and mass art, paintings of Lutsk barracks, first issue of UAM.

## ANNOTATION

**Yaroslav Kravchenko.** The article is devoted to a rather short and significant period of formation of the monumental painting workshop in the UAM and the formation of the school of monumental art of the first years of Soviet power in Ukraine. Theoretical and artistic-aesthetic principles of Mykhailo Boichuk's workshop in solving pictorial problems of Soviet agitation-mass art are considered. As the basis of his teaching methods, the artist chose the system of "collective factor. The problem of "collectivist creativity" has become particularly acute in connection with the denial of the individualistic type of creativity. Boychuk's pedagogical system has learned much from