

## ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ МИСТЕЦТВА

УДК 378.09:75.03

Ярослав **Кравченко**

кандидат мистецтвознавства,  
професор Львівської національної  
академії мистецтв

### **Створення майстерні «ікони і фрески» Української Академії Мистецтва в період української державності (1917-1919 рр.) на основі «паризького» та «львівського» експериментів «неовізантизму» Михайла Бойчука**

**Анотація.** У статті проаналізовано паризький та львівський періоди формування школи Михайла Бойчука, яка, пройшовши шлях від авангардних експериментів неовізантизму до творення релігійного мистецтва львівського періоду, різнобічного проявила себе в стінах Української Академії Мистецтва періоду творення української державності 1917-1919 років. Розглянуто педагогічні засади та настанови М. Бойчука та подано перелік учнів майстерні «ікони та фрески» у процесі творення школи національного мистецтва.

**Ключові слова:** мистецькі настанови М. Бойчука, «неовізантизм», «паризький період», реставрація ікон, майстерня «ікони та фрески», національне мистецтво.

**У**себе вдома ми називатимемось інакше», — пророче висловив думку маестро Михайло Бойчук у колі паризьких друзів на презентації творів «колективного малярства» першої групи учнів «Renovation Bizantine» 1910 року [1, с. 18].

«Нині я ступив на паризьку землю...», — цими словами починається лист М. Бойчука, молодого мистця, випускника Краків-

ської академії мистецтв<sup>1</sup>, до митрополита Андрія Шептицького, що виділив талановитому юнакові наступну стипендію, датований 13 квітня 1907 р. [2, с. 20]. У творчому багажі художника на той час вже було кілька портретів і малюнків, що чудом збереглись до нашого часу [3, с. 26-29]<sup>2</sup>.

Саме в цей час до Франції прибуває «перша хвиля» російського та українського «мистецького десанту», що бере участь у експозиції художньої виставки, яку організував Сергій Дягілев, «з ретроспекцією від ікони до авангардових пластичних експериментів Михайла Ларіонова, Наталі Гончарової та Олександра Архипенка» [4, с. 13].

Ігноруючи офіційну Академію мистецтв, де мав би відбувати студії, Михайло Бойчук у Парижі спочатку відвідує Академію Вітті, а відтак — Академію Рансон по класу професора Поля Серюзьє, що вирізнялася демократичністю навчального процесу та неординарним студентським середовищем. Добре володіючи польською та німецькою мовами, молодий мистець швидко опанував французьку, щоби вільно спілкуватися з багатомовним молодіжно-бунтарським мистецьким середовищем, яке гуртувалося на Монмартрі, а згодом — на Монпарнасі.

Академія Рансон відкрилась у жовтні 1908 р. біля підніжжя Монмартра на вул. Анрі Моньє, 21 [5, с. 38]. Художник Поль Рансон (1861-1909) фактично лише дав ім'я цій установі. Він помер від тифу в лютому 1909 р. і академією до 1932 р. керувала його дружина Франс Рансон, а професорами школи стали друзі-художники Моріс Дені, П'єр Боннар і Поль Серюзьє. Вибір саме цього закладу не був випадковим. Ні «класична» академія Жюліан, ні популярні серед майбутніх авангардистів академії Калароссі та Гранд Шом'єр не привернули його уваги. Молодий мистець «зацікавився поглядами французьких набістів, бо знайшов у них

---

<sup>1</sup> Після навчання у приватній школі Юліана Панькевича у Львові (1898) вступив до Краківської академії мистецтв (1899), де одним з викладачів був професор Леон Вичулковський. 1904 року закінчив навчання зі срібною медаллю (другим медалістом був Казимир Сіхульський), а 1905 р. вступив до Мюнхенської академії мистецтв, де провчився кілька місяців [3, с. 9].

<sup>2</sup> Першим відомим нам твором М. Бойчука є малюнок «Мати, що дає пити дитині», виконаний сангіною на сторінці кухарської книжки власниці краківської кав'ярні Юзефи Крушинської 1900-го року [3, с. 28].

інтерес до монументального мистецтва, національних традицій і до проблем мистецтва релігійного. Саме ці питання, — вважає дослідниця «паризької школи» В. Сусак, — мали для нього першочергове значення» [5, с. 40]. До того ж, цілком можливим є той факт, що вперше М. Бойчук міг побачити твори П. Рансона та П. Серюзьє ще у Львові на виставці колекції відомої польської письменниці Габріелі Запольської, яка приятелювала з набістами й експонувала свою збірку навесні 1906 р. у львівському Товаристві прихильників красних мистецтв (TPSP) [6]. Професор П. Серюзьє (1864-1927), товариш і послідовник Поля Гогена, користувався авторитетом талановитого педагога. У своєму трактаті «АВС живопису: з неопублікованих листів» П. Серюзьє доводив, що «в основі всіх художніх стилів минулих епох лежить універсальна «художня прामова», тотожна Божественному початку природи. Працював поруч з учнями, дискутував з ними...» [5, с. 40]. Ці заняття були набагато ближчі й цікавіші для М. Бойчука, ніж студії в Мюнхені, де «професори непогано рисують і добре дошукуються форми, а малюють брудно» [5, с. 37], вони були взірцем для його майбутньої педагогічної діяльності в Україні.

І вже 1909 р. М. Бойчук виставляє на Осінньому Салоні кілька своїх творів — «Жінка з гусками», «Жіночий портрет», «Королівна» «a la tempera» — різко відмінних від решти полотен<sup>3</sup> [7, с. 3]. У листопаді того самого року мистець виголошує для членів «Української Громади в Парижі» науковий реферат про історію та розвій українського мистецтва. Його співдоповідачем став молодий художник з Чернігівщини Микола Касперович [8, с. 78].

Як згадував пізніше Євген Бачинський: «У Париж Михайло приїхав раніше за мене і був теж фундатором «Української Громади в Парижі». Відразу відчув я до нього велику симпатію. Щось було в нім духовно-шляхетське і притягуюче, дарма що він не був революціонером. Був він свідомим українським патріотом приходив на збори, співав у хорі. Високий на зріст, міцної будови, Михайло Бойчук мав дуже гарне лице, і в нього закохувались всі наші панночки!» [1, с. 16].

---

<sup>3</sup> У каталозі Осіннього салону за 1909 р. (Salon d'Automne. Catalogue. Paris. 1909) читаємо: «Михайло Бойчук, народився у Львові. Українець (Rutbene). Живопис: № 155 «Портрет молоді жінки» (Portrait de jeune femme); № 156 «Королівна» (Princesse) [5, с. 41].

Разом із співвітчизниками — художниками Левом Крамаренком і Андрієм Тараном — оселяється у мебльованих кімнатах третього поверху будинку № 9 по вул. Кампань Прем'єр (Campanne Premiere), де мешкали художники та поети новоприбулої богеми. Навпроти, двері в двері, оселилися молоді подружки-польки — Софія Бодуен де Куртене [8, с. 114-117; 9, с. 33-45], Софія Налепінська [10, с. 148-151; 8, с. 84-89] та Софія Сегно [8, с. 228-229], що навчалися разом у Петербурзі в приватній школі імпресіоніста Яна Цюнглінського, потім студювали в професора Шимона Голлоші в Мюнхені, а тепер — у майстерні П. Серюзьє [11, с. 54-58].

Знайомство «трьох Софій» з М. Бойчуком і М. Касперовичем відбулося в академії Рансон. Велику роль у зміцненні стосунків цих творчих особистостей відіграв брат С. Налепінської — Тадеуш Налепінський, молодий поет, для якого М. Бойчук виконав обкладинку першої збірки поезій «Chrzest» — («Хрест»), виданої в Кракові 1910 р. [3, с. 10; 11, с. 54-58].

У власній кімнаті-майстерні М. Бойчук організовує експериментальну школу «Renovation Byzantine» — «Відродження візантійського мистецтва», членами якої стали М. Касперович, С. Сегно, С. Налепінська, С. Бодуен де Куртене, Я. Леваковська, Г. Шрамм (Шраммувна), Є. Бачинський та Й. Пеленський [3, с. 15, 53; 8, с. 64-65]. Помешкання перетворилося на велику робітню, де на взірць майстерень проторенесансних майстрів разом працювали й вчилися молоді спудеї. Вечорами М. 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» [12, с. 122-125].

Так зібрався гурток молодих людей, свято закоханих у свого вчителя. Тут власноручно виготовляли підрамники та рами для полотен, липові дошки для іконопису, виробляли різні типи ґрунтів і золотили тло левкасів. За стародавніми рецептами (сам М. Бойчук вишукував у стародруках і нотатках італійських майстрів їхні складники) виварювали фарби з рослинних екстрактів з часниковим соком, розтирали глиняні пігменти для фарб, технологія виготовлення яких була давно забута. Тут малювали не лише станкові твори, а й освоювали техніки мозаїки та стінних розписів «al fresco» і «al secco» [4, с. 14-15].

Прикладом таких експериментів 1910 р. стали дві невеликі мозаїки М. Бойчука разом із М. Касперовичем «Св. Іоанн» та «Овечка». Мистецька якість і місцезнаходження «Овечки» невідомі.

ме, а «Св. Іоанн», на зворотному боці якого в цементній основі витиснуто напис «М. Бойчук 1910», зберігся у приватній колекції [1, с. 20; 3, с. 27]. Надзвичайно проста в композиції мозаїка є доволі складною в кольорах. «Золото німбу, синє тло, коричневий плащ викладені з квадратиків смальти різних відтінків, підібраних ніби випадково, насправді абсолютно виправданих на своєму місці. Особливо багатими нюансами відрізняється обличчя і долоні з довгими пальцями. Контури викладені видовженими кусочками смальти темного, але різного кольору, що не допускає одноманітності навіть у лінії. Вертикальний напис «Іоанн» нагадує вежу з літер з двома «НН» в основі. При всій застиглоті і статичності фігури, рядки і смуги, якими викладена смальта, створюють напружений ритм, що передає духовну роботу, яка відбувається в душі Іоанна в момент одкровення — написання Євангелії», — так характеризує цей твір В. Сусак [5, с. 44-45].

Вісімнадцять творів темперного малярства М. Бойчука, М. Касперовича та С. Сегно під гаслом «Renovation Bizantine» — «Відновлення візантійського мистецтва» були експоновані на виставці Салону Незалежних у квітні 1910 р. й увійшли у видання «Salon des Independants. Catalogue. Paris. 1910». Їм було виділено невелику окрему залу, де, згідно з «Каталогом» М. Бойчук експонував твори «Милосердя», «Дівчина, що молиться», «Осінь», «Сон», «Портрет чоловіка» та низку рисунків (№ 544-549); М. Касперович представив роботи «Архітектор», «Етюд», «Письменниця», «Пастушка гусей», «Портрет чоловіка» та рисунки (№ 2738-2743); Софія Сегно перший і єдиний раз експонувала «Ідилію», «Жіночу голову», «Дівчину» та кілька «Пейзажів» (№ 4678-4683) [5, с. 41].

Серед двох тисяч експонентів, що представили, як видно з «Каталогу», близько 5000 робіт, група «неовізантистів» привернула увагу паризької богеми — «вони знаменито продовжують напрямок старих іконописців, тільки ж їхні твори — сучасні», українсько-польських мистців було запрошено у членство «Міжнародного Союзу митців і письменників». Відомий мистецький критик Г. Аполлінер ґрунтовно проаналізував творчі експерименти молодшої групи, вказуючи «на оригінальність ідей та творчих пошуків». Самобутність творів відзначила французька («Le Journal», «Paris — Journal», «Jil Blas», «L\*Intrasigent», «Democratie sociale») та польська («Nowa gazeta», «Odrodzenie», «Kurjer Warszawski», «Literatura i sztuka») преса [13, с. 352-353].

А ось що писала львівська українська газета «Діло»: «...десь в куточку пригорнулися й твори наших українських малярів під назвиськом школи «Відродження візантійського мистецтва». Поки що три наші художники Михайло Бойчук з Тереховщини, Микола Касперович з Чернігівщини та панна Софія Сегно вперше після років праці свідомо вирушили в бій зі старими поглядами на самі підвалини всесвітнього сучасного мистецтва. 18 невеличких картин сміливістю і оригінальністю в трактуванні барв і ліній звертають на себе загальну увагу. Очі усіх мимоволі спинаються і здивовано порівнюють: як далекі ці маленькі і скромні малюнки і виглядом, і заложеною в них ідеєю від тої кількості різної крикливої і безідейної мазанини, що наввипередки одна перед одною гоняться за екстравагантними, гостренькими темами!» [14, с. 1-2; 8, с. 31].

Саме в Парижі М. Бойчук обрав орієнтацію на «оновлення візантійського мистецтва» (багато в чому під впливом його мецената, великого знавця світового мистецтва, митрополита Андрія Шептицького)<sup>4</sup>. У візантизмі художник вбачав національні корені українського мистецтва: «Візантійщина для України не чужа. Візантійська культура перетворилась з нашою поганською культурою, може, тисячолітньою. Український народ у своїх крапцях колективних творах надає таке саме розуміння мистецтву, як і ми. Треба лише аналізувати, дивитись, у який спосіб переводиться в дійсність, який має ідеалістично-містичний смак, як розкладається на площині, як витворюється національний тип. Мистецтво є творчістю, а творчість — це життя!» [1, с. 17; 3, с. 11]. І якщо розглянути орієнтацію М. Бойчука на середньовічне минуле української культури в контексті проблем мистецтва початку ХХ ст., то стане очевидним, що це було закономірним явищем загальноєвропейського художнього процесу того часу.

---

<sup>4</sup> Митрополит Андрей Шептицький був справжнім патроном і духовним навчителем М. Бойчука. Він надавав йому фінансову підтримку для навчання в Мюнхені та Парижі, забезпечував роботою та замовленнями у Львові; вже як професор Української Академії мистецтва М. Бойчук розповідав своїм учням про знайомство з Андреем Шептицьким: маленьким хлопцем він пас корови і малював, а митрополит побачив його рисунки, забрав із собою і дав освіту. Історія одразу ж викликає в пам'яті легенду про Джотто, якого колись саме так помітив Чімабуе. М. Бойчук не просто «перебрав» її для власної біографії, для нього це була символічна алегорія, яка окреслювала значення Митрополита в його житті [3, с. 29].

Водночас у колі паризьких друзів М. Бойчук виголосив значущу фразу: «Ми постільки є школою візантійського відродження, поскільки наша культура була під її впливом. «Нео-візантизм» — це лише термін для полегшого розуміння, врешті, ми маємо на це право. У себе вдома ми називатимемось інакше» [1, с. 18].

Сталося так, що ця перша «школа Бойчука» проіснувала в часі доволі недовго — інакше в Парижі й не могло бути. Творчі плани перепліталися з особистим життям. Саме тут М. Бойчук пережив своє перше велике кохання до С. Сегно. Як писала у своїх листах-спогадах молодша сестра Софії Ганна Налепінська-Печарковська<sup>5</sup>: «Софія Сегно була найкрасивіша дівчина, яку я бачила в житті ... мала в собі щось від прерафаелівської Мадонни ... а очі були рисунка Джотто». Й зрозуміло, що така красуня не могла пройти повз увагу двадцятивосьмилітнього художника, який зумів своїм поведженням зачарувати дівчину. З ініціативи М. Бойчука молода мисткиня вивчає пам'ятки українського іконопису, разом з ним І. М. Касперовичем «пречудовим контральто» співає у хорі Української громади. Молода польська аристократка «була закохана в нього (М. Бойчука. — Я. К.) до непритомності, і він в неї теж, тільки він був геніальний — і ... мистецтво було для нього важливішим», — згадує минуле Г. Налепінська-Печарковська. Щоб уникнути світського скандалу, брат Софії — Генріх Сегно — «піонер льотництва» Росії і Польщі, після з'ясування «джентельменських» стосунків з М. Бойчуком, забрав екзальтовану панночку до Петербурга. «Так і завершилась її кар'єра художниці». Вже в Києві 1919-го р. М. Бойчук захоплено описував свою першу симпатію: «...Яка в неї була шия! Тільки Джіотто малював такі. Лебедина... а яка посадка тієї шиї, які очі... Джіотто, Чімабуе...» [15, с. 133-150]. Ці риси бачимо й на «Жіночому портреті» 1909 р. [11, с. 54-58], який О. Сліпко-Москальців датує 1907 р. [16, с. 48, іл. 1].

Після скандального від'їзду С. Сегно М. Бойчук звернув увагу на «скромну, добру, безкорисливу» Софію Налепінську. Ось як описує її сестра Ганна: «Софія, можливо, не була красива класичною красою, але в ній було щось одухотворене... якась правдивість. І цілеспрямованість, і привабливість... В молодості була ви-

---

<sup>5</sup> Тут і далі цитуємо за листами-спогадами Г. Печарковської-Налепінської, опубліковані київським мистецтвознавцем Дмитром Горбачовим 1990 року [15, с. 134-146].

сока, тонка, струнка... Візьміть Мадонну Чімабуе — вона подібна». (Цей стислий опис збігається з «Портретом жінки» 1910 року)<sup>6</sup>. «Він захопив її своїми ідеями і, нема чого приховувати, закохалася вона в нього також», — стверджує Г. Налепінська-Печарковська. Характеризуючи М. Бойчука, сестра художниці писала: «Так, можливо, він і був генієм, але з погляду, наприклад, матері, він був нещастям для моєї сестри, яка навіть чути не хотіла про те, щоб його покинути і повернутись додому... Але мама, хоч і страждала... але розуміла, що Михайло — це велика мистецька індивідуальність». І далі: «Треба пам'ятати також, що Михайло був цілковито захоплений українськими ідеями... бути і працювати з ним означало також відректись від своєї батьківщини [Польщі — Я. К.]. Треба було так любити його, як моя сестра, щоб відректись від всього цього» (переклад з рос. — Я. К.) [15, с. 133-150]. Закохалась, щоб пронести свій хрест разом з М. Бойчуком до страдницького 1937 року...

Творчих робіт художника періоду 1907-1910 рр. збереглося дуже мало, усі вони увійшли в «Альбом-каталог збережених творів» [3, с. 25-31]. Але «серед мистецтвознавчих характеристик, — як пише В. Сусак, — можна вибрати кілька термінів, які пасуватимуть до кожної роботи, визначаючи загалом «стиль Бойчука». Усі, навіть найменші його композиції — монументальні. Якщо збільшити, кожна з них не «загубиться» на великому стінному просторі. Роботи Бойчука межево лаконічні — нічого зайвого, і кожна лінія, поза, колір віднайдені так, що інакший варіант просто не спадає на думку. Будь-який буденний мотив перетворений ним на синтезований образ. Найпростіші дії набувають у Бойчука метафізичності, позачасовості» [5, с. 43-44]. До цього мистець прагнув у теорії — цього досягав на практиці.

По завершенні трирічного стипендіального гранту митрополита Андрея Шептицького, у серпні 1910 р., разом з С. Налепінською та М. Касперовичем художник вирушає з Парижа в Італію — Флоренція, Равенна, Венеція. І через Відень повертається в Галичину — до Львова. За підтримки Шептицького оселяється в будинку НТШ, де займає майстерню, «щойно звільнену І. Трушем» [17, с. 43].

---

<sup>6</sup> У статті «Слідами одного фото» автором було зроблено спробу персоніфікації портретів пензля М. Бойчука, створених у Парижі у 1909-1910 роках на основі фотографії групи «Renovation Bizantine» [11, с. 54-58].



Тут минули чотири наступні роки його творчої діяльності. На замовлення І. Свенціцького художник «працював зі своєю школою від 1910-1914 р.» (з М. Касперовичем, С. Налепінською, С. Бодуен де Куртене та Г. Шраммувною, що часами наїжджали до Львова), реставруючи твори іконопису для Національного музею — «консервував ряд цінних ікон XV і XVI в.», — згадував директор музею на ювілеї 1930 р. [18, с.10]. Працюючи в музеї, М. Бойчук створив низку ікон, частина яких є повторами («відмалюваннями»), як говорив сам мистець давніших робіт — «Святий Миколай», «Архангел Гавриїл. Благовіщення», «Ісус Христос», частина — авторським трактуванням відомих сюжетів — «Пророк Ілля» і «Тайна вечеря». У Каталозі збережених творів М. Бойчука їх описала й подала за номерами 3-7» головний хранитель музею Данута Посацька [3, с. 20, 26].

Водночас художник виконує розписи каплиці на вул. Петра Скарги у Львові, а також розписи для монастиря оо. Василіян у с. Словіті біля Золочева (Україна) та церкви Преображення в Ярославі (Польща), про які можемо судити з побіжних описів-спогадів і мініатюрних фотофрагментів [3, с. 7].

1911 року до Львова, за рекомендацією С. Бодуен де Куртене, приїжджає з Петербурга Євген Сагайдачний, один із засновників російського авангарду, й приєднується до львівської групи «неовізантистів». Під керівництвом М. Бойчука Є. Сагайдачний вивчає техніку та пізнає секрети темперного яєчного розпису, знайомиться з основними засадами бойчуківського «неовізантизму». Зараз важко встановити, які розписи каплиці Дяківської бурси виконав прибулий художник, але, взявши у них участь, Є. Сагайдачний «об'єднав в єдину цілісну систему мистецтво українського авангарду, що розвивався по обидві сторони кордону» [19, с. 29].

М. Бойчук брав активну участь у мистецькому житті українського Львова, 1912 року був обраний членом НТШ [20, с. 18], під його впливом формується творчість молодих львівських художників Ярослави Стефанович (Музики), Миколи Федюка та інших [17, с. 43-45]. І саме завдяки Я. Музиці було збережено низку творів, малюнків, ескізів й начерків художника і паризького (1907-1910) і львівського (1911-1914) періодів [3, с. 20-31; 21, с. 361-366].

До речі, мешкала вона в тому самому будинку по вул. Чарнецького, 26, де в піддашші винаймав майстерню М. Бойчук. Молода художниця часто відвідувала маестро, доглядала за по-

мешканням у часи його відсутності. Коли стало зрозумілим, що після Першої світової війни М. Бойчук вже не повернеться до Львова, Ярослава зібрала всі малюнки та начерки, що залишилися в майстерні, й ретельно зберігала. 1927 р. вона передала до Національного музею у Львові колекцію ікон, що належали М. Бойчуку, а 1945-го занесла туди ж його «Пакет рисунків». 1948 р. художницю заарештували в Гурзуфі й відправили у Сибір на 25-річне заслання. Чоловік Максим Музика сховав твори М. Бойчука і його послідовників, що зберігались удома, замурувавши між дверима двох квартир [17, с. 43-45]. А твори, передані до музею, 1952 р. «борці за реалістичне радянське мистецтво» на чолі з В. Любчиком та І. Гуторовим [22, с. 64] вилучили до спецфонду та знищили [3, с. 20; 23, с. 50]. Повернувшись із заслання 1955 р., Я. Музика продовжувала переховувати мистецьку спадщину художника, «прекрасно розуміючи ступінь ризику» [3, с. 22]. 1973 р., завдяки старанням мистецтвознавця Олени Ріпко, відповідно до заповіту мисткині, твори М. Бойчука та його учнів, було передано до Львівської галереї мистецтв [20, с. 14]. Збережені у фондах ЛГМ, вони лягли в основу «Альбому-каталогу збережених творів» М. Бойчука<sup>7</sup>.

У серпні 1911 р. у приміській віллі М. Грушевського на мальовничій Софіївці біля Львова, де поряд проживали І. Франко та К. Сіхульський, М. Бойчук знайомиться з київським архітектором та художником Василем Кричевським. З тієї зустрічі почались їхні тривалі дружні стосунки. А «вже наприкінці року Бойчук вперше ступив 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» [24, с. 38].

На запрошення Російського Археологічного товариства, яке скористалося порадою В. Кричевського, у 1912-1914 рр. М. Бойчук, разом з молодшим братом Тимком, С. Налепінською та М. Кас-

---

<sup>7</sup> Після презентації «Альбому-каталогу збережених творів М. Бойчука» Т. Лозинському вдалося виявити у приватних львівських колекціонерів низку малюнків М. Бойчука, що походили зі збереженої Я. Музикою спадщини М. Бойчука [47, с. 117-118].

перовичем виїздить у Центральну Україну, де провадять реставрацію іконостаса церкви Трьох Святих у с. Лемеші поблизу Козельця на Чернігівщині. Але закінчити справу перешкодила війна. Як підданого Австрійської імперії, художника (разом з братом) інтернували спершу до Уральська, а пізніше — до Арзамаса, де він перебував до революційних потрясінь 1917 р. [8, с. 70]. «Мабуть вони повною мірою відчули на собі всю злиденність і приниженість засланців воєнного часу...» [24, с. 41]. Безцінним свідченням тогочасного побуту братів є один з чотирьох нині відомих живописних творів Т. Бойчука «Дві жінки з насінням», виконаний в Арзамасі. «Їх приземкуваті фігури виглядають багатозначними і водночас наївними в умовному й вигадливо спрощеному просторі, обмеженому ліворуч і праворуч також умовними деревцями та будинком позаду, ніби списаними з народної ікони. Завдяки холодному, витончених тональних градацій колориту, який нагадує фреску, та чіткі лінії, що також підсилює монументальний характер композиції, образи простих селянок стають піднесеними у їх повсякденності, — так характеризує цю роботу, що дивом збереглась у Національному художньому музеї України, мистецтвознавець Неллі Присталенко, роблячи висновок, що, такі промовисті, типові для Поділля атрибуту, як разки доброго намиста та дрібні шибки віконниць, посилюють щемливе ностальгійне звучання твору, який відмежовував дореволюційну пору школи Бойчука» [24, с. 41-42].

Там і почув М. Бойчук про державний переворот у Російській імперії, здійснений більшовиками, та про визвольні державницькі змагання в Україні.

Відповідно до III Універсалу, проголошеного Центральною Радою 22 листопада 1917 р., поневолена російським царатом Україна стала Українською Народною Республікою. Незважаючи на важкі економічні умови та політичну нестабільність, протягом одного року надзвичайного розмаху й широти досягло національне культурне будівництво. Успішно розвивалась українська преса, театральні студії, образотворче мистецтво. З'явилося багато нових видавництв, журналів, газет. Було засновано українську державну хорову капелу, державний симфонічний оркестр, українську національну оперу, «Молодий театр», український історичний музей, національну бібліотеку,

архів та інші заклади культури. Важливою подією стало заснування Української Академії Наук.

Думка про відкриття Академії мистецтва вже досить давно назрівала в мистецькому середовищі київської громади. Проблема створення національного вищого художнього навчального закладу на Україні особливо загострилась із проголошенням державності. Як висловився М. Бурачек, один з професорів-фундаторів УАМ: «З вибухом революції, коли виникли нові інтереси, завдання, то разом із могутнім пориванням до відродження всього українського народу виникла необхідність закласти школу і для національного мистецтва» [25, с. 102].

Тому одним з перших значних заходів стало створення Української Академії Мистецтва у грудні 1917 р. — перший в молодій УНР вищий художній навчальний заклад, заснований з ініціативи представників української інтелігенції Д. Антоновича, М. Біляшівського та Г. Павлуцького при фаховій підтримці Голови Центральної Ради М. Грушевського. Академія була покликана піднести національне мистецтво, всіляко принижоване за часів Російської імперії, до світового рівня, виховавши нову генерацію мистців, здатних виконати цю місію.

З ініціативи В. Кричевського та М. Грушевського М. Бойчук повертається з вимушеного заслання до Києва, щоб очолити «майстерню ікони та фрески» у новоствореній УАМ [3, с.12].

Професор М. Бурачек дав влучну оцінку ситуації, що склалася в тогочасному мистецькому середовищі: «Те, що ми маємо у Києві, не єсть мистецтвом самобутнім, яке вільно виростало з ґрунту національного, яким мають щастя похвалитися японці, французи, англійці, на яке недавно спромоглися росіяне, поляки, чехи. Київ годується макулатурою мистецтва: «чужоїдними» рослинами, що зросли на нашій ниві, бо всі ці «ізми» вирости десь далеко, на чужій стороні, і чужі нашому духові» [25, с. 102]. Вболіваючи за долю українського образотворчого мистецтва, М. Бурачек закликав художників відмовитися від бездумного наслідування нових художніх стилів і «стати на свій шлях» [25, с. 102].

Ідея створення УАМ виникла ще в липні 1917 р. «на четвергах» у Д. Антоновича, де збиралася творча еліта Києва. Голова Центральної Ради М. Грушевський та Генеральний секретар освіти І. Стещенко підтримали цю ідею, і за їхнім дорученням було утворено комісію з підготовки програми вищого художнього

навчального закладу. Для досягнення рівня європейських національних академій УАМ потрібно було за короткий час пройти тривалий шлях становлення<sup>8</sup>.

У серпні 1917 р. комісія розробила статут навчального закладу і визначила викладацький склад. З двадцяти імен претендентів, що були подані на розгляд комісії, було обрано 8 професорів з числа відомих на той час активних діячів культури, які й стали фундаторами цього мистецького закладу. У жовтні була обрана Рада Академії, до якої увійшли художники, майбутні професори М. Бойчук, М. Бурачек, М. Жук, В. Кричевський, Ф. Кричевський, А. Маневич, О. Мурашко, Г. Нарбут, а також окремі члени організаційної комісії, очолюваної Д. Щербаківським [26, с. 7-16].

Як писав Святослав Гординський: «Творці Академії були і є представники національного мистецтва, яке виростало з повсякденних потреб, але базувалося на історичному досвіді і національних аспіраціях викристалізувати типові риси українського мистецтва так, щоб воно стало рівноядне серед мистецтв інших народів. Не диво, що найбільший вплив на розвиток мистецтва в Україні мали митці, сильно закорінені в традиції: Нарбут у козацькім барокко, Василь Кричевський у народнім мистецтві, Бойчук у Візантиці — стилі, що найдовше з усіх домінував у українському мистецтві» [20, с. 22; 27, с. 457].

Радою Академії було затверджено професорів — керівників індивідуальних творчих майстерень: Ф. Кричевського — майстерні побутового та історичного жанру, офорту та скульптури; О. Мурашка — потрета; М. Жука — декоративного малярства, В. Кричевського — українського народного будівництва й народного мистецтва; А. Маневича — декоративного пейзажу; М. Бурачека — інтимного пейзажу; М. Бойчука — релігійного малярства, мозаїки, фрески та ікони; Г. Нарбута — графіки [26, с. 7-16; 28, с. 12]. Згідно з «параграфом 10» Статуту УАМ, «професори вибираються Радою Академії на 5 років з осіб, що мають вищу освіту, або з тих, що виявили себе видатною художньою діяльністю» [29, с. 181].

На той час система індивідуальних творчих майстерень практикувалась у багатьох художніх закладах Європи. У Петербурзь-

---

<sup>8</sup> Європейські Академії мистецтв були утворені значно раніше, упродовж XVI – XVIII ст.: Болонська — 1585 р., Паризька — 1648 р., Віденська — 1698 р., Берлінська — 1696 р., Петербурзька — 1757 р., Лондонська — 1768 р. і т.д. [30, с. 4-6].

кій академії художеств індивідуальні майстерні було запроваджено 1890 р., але в УАМ статус керівника майстерні визначався дещо іншими критеріями: професор був більш самостійним у виборі власної методики викладання, за зразок було взято засади майстерень доби італійського Ренесансу [29, с. 22].

18 грудня 1917 р. було офіційно відкрито Українську Академію Мистецтва [30, с. 4-6]. Атмосферу того історичного дня зафіксували й зберегли архівні світлини. На них бачимо, що урочистості відбувалися в оточенні експозиції унікальних старовинних українських килимів<sup>9</sup>. Колористичне багатство і пластична виразність візерунків цих килимів ставали своєрідним камертоном новому мистецтву, що мало народитися в стінах академії. «Створюючи національний образ інтер'єру, в якому килимам віддавна відводилась почесна роль, вони підкреслювали глибоку ретроспекцію української культури. На фотографії натхненні обличчя митців і сивоголового Михайла Грушевського однаково пройняті усвідомленням неповторності моменту, – читаємо в альбомі-каталозі творів М. Бойчука та його школи монументального мистецтва в Національному художньому музеї України, – Свічки, що через нестачу електрики освічували темний грудневий вечір відкриття академії, пророкували тяжкі часи. Закінчувався стрімкий 1917 рік, який приніс багато несподіванок, 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 взнаки, потім, примножені більшовицьким терором, вишикувались у жалобну чергу роки 1921, 1928-1929, 1932-1933, 1937...» [24, с. 45].

У контексті паралелей з державотворчими процесами української незалежності гідний уваги символічний факт перших грудневих засідань Ради Академії безпосередньо в будинку Центральної Ради аж до часу надання на початку 1918 р. мистецькому закладу приміщення в школі Терещенка [31, с. 145].

На першому засіданні професорів УАМ кандидатуру О. Мурашка було запропоновано на посаду ректора (згідно зі статутом,

---

<sup>9</sup> Зафіксовані на фотографіях килими належали до зібрання В. Кричевського. Усі вони, разом з мистецькою колекцією і науковою спадщиною, були знищені пожежею, спричиненою артилерійським обстрілом міста з російського бронепотягу 7 лютого 1918 р. [24, с. 45].

ректор-художник обирався з числа професорів на три роки), але він відмовився. Рада Академії хотіла вибрати ректором В. Кричевського, але він теж відмовився, мотивуючи це відсутністю організаторських здібностей. Тому першим ректором УАМ було обрано Ф. Кричевського, що пропрацював на цій посаді близько року. В січні 1919 р. на цю посаду було обрано Г. Нарбута. На жаль, талановитий графік і ректор-педагог 1920 р. помер після тяжкої хвороби [29, с. 22].

З перших кроків академія взяла курс на пошуки нових форм організації навчання. Вона по суті була університетом, де були поєднані станкове та монументальне мистецтво, декоративно-ужиткове та художньо-промислове, що не допускалося за традиційною академічною системою. Новим було введення майстерень народного будівництва та малювання, декоративного та інтимного пейзажу.

Оскільки новостворена Академія не мала власного приміщення, їй було тимчасово надано кімнату на третьому поверсі в будинку Центральної Ради. Тут була і канцелярія, де відбувалися засідання ради Академії на чолі з ректором, і комітет виставки професорських картин. Навчальні майстерні та аудиторії певний час функціонували в різних місцях Києва. Унаслідок складної політичної та економічної ситуації Академія не мала постійного приміщення для проведення практичних занять<sup>10</sup>. У часи правління Гетьманату Павла Скоропадського від 30 квітня 1918 р. протягом семи місяців вдалося відновити будинок Київської гімназії, куди мала бути переведена Академія мистецтва. 6 грудня 1918 р. до влади прийшла Директорія УНР, яка теж прагнула підтримати мистецький заклад [31, с. 143]. Однак становище Директорії Симона Петлюри в Києві було непевним, тому процес подальшого розвитку УАМ лягав на мистецьке середовище й активно підтримувався широкими масами української громадськості.

Розробляючи програмні документи, Комісія з підготовки Статуту УАМ намагалася уникнути помилок Петербурзької академії художеств, яка сковувала духовну свободу художника. За думкою М. Бурачека, «урядове меценатство поставило Петербурзьку Ака-

---

<sup>10</sup> 1918 року академія перебралась у приміщення школи Терещенка по вул. Вел. Підвальній, а 1919 р. більшовицька влада позбавила академію приміщення, але студенти продовжували навчання, займаючись вдома у викладачів [30, с. 4-6].

демію в комічне становище, задавило вільну творчість самих талановитих людей, виробило з художників різних рангів урядовців...» [25, с. 103]. УАМ повинна була розвивати творчу індивідуальність і застерігати від шаблонності в підходах до мистецького виховання, «... не приневолюючи духовну вільність художника» [29, с. 25]. Статут УАМ було укладено таким чином, щоб «уряд не міг керувати процесами» художнього виховання і «не втручався у розпорядки» [25, с. 103] навчального закладу. Щоби запобігти цьому, Комісія з підготовки Статуту УАМ скасувала всі урядові відзнаки (медалі та грошові премії), що були передбачені проектом Статуту.

У доповідній записці до проекту змін Статуту УАМ художник-графік М. Прахов наголошував: «Перед нами — велике завдання — створення умов для розквіту української культури». Він також застерігав «не повторити помилки» Петербурзької Академії та критикував російський «казенний стиль» за втрату національної форми. М. Прахов закликав радикально реформувати систему художньої освіти: «Необхідно, щоб УАМ стала не школою, що натакує учнів на екзамени, а художнім центром у всьому, що стосується справжнього мистецтва» [29, с. 24, 181].

Згідно зі статусом УАМ, «професори мають право приймати до своїх майстерень, з власного вибору, студентів, які не задовольняють встановленого наукового цензу» [29, с. 25]. «Науковий ценз» передбачав приймати до «дійсних студентів» тих, «що покінчили науку в середніх мистецьких школах» [29, с. 25, 182]. Тих, що не відповідали цим вимогам, іменовували «вільними студентами». Вони мали право перейти у «дійсні студенти» і одержати диплом лише тоді, коли протягом терміну навчання виконають усі вимоги, які ставилися перед «дійсними студентами» Академії.

Відповідно до Статуту УАМ, студенти мали право переходити з однієї майстерні в іншу, визначившись із своїми мистецькими вподобаннями після певного терміну навчання<sup>11</sup>. Час перебування студентів у творчих майстернях не був обмежений програмою. Він регламентувався лише тим, що в кінці кожного півріччя професор-керівник повідомляв учнів, кого з них за підсумками виконаних завдань залишає в майстерні. Звільнені мали право

---

<sup>11</sup> Так, до прикладу, Лесь Лозовський, що розпочинав своє навчання у В. Кричевського, у 1919 р. продовжив у майстерні М. Бойчука, а 1920-го навчався в майстерні театрального живопису В. Меллера [30, с. 4-6].



переходу чи повторного вступу до іншої з майстерень Академії.

Виступаючи на Першому Всеукраїнському з'їзді художників, що відбувся у Києві 1918 року, О. Богомазов теж емоційно-гаряче обстоював багатогранність педагогічних методів Українській Академії. Серед позитивних факторів мистець акцентував на науковій боротьбі з академізмом, «знеособленням художника», введенням у школу вивчення сучасних мистецьких напрямків європейського авангарду. Критикуючи академічні постулати Петербурзької Академії, О. Богомазов наголошував: «...не зник дух, принесений ними. Наші школи сповнені його, то ж попереду — важке завдання оздоровлення художнього середовища; головна робота має піти в напрямку осягнення пластичного багатства України». Звертаючись до делегатів студентства, запрошених на з'їзд, О. Богомазов промовляв: «Якщо раніше талановиті сили йшли на північ і там розчинялися, то тепер наше пряме завдання — втримати їх тут... їм не треба поглядати з надією на Петербург чи Москву, а нам кивати на Петербурзьку Академію». Обстоюючи форму викладання в індивідуальних творчих майстернях, О. Богомазов стверджував, що всі напрямки «повинні в організмі школи весь час поєднуватись один з одним, доповнювати і розвивати один одного», бо тоді, коли один напрямок панує над іншими, школа залишається сама в собі, цей напрямок стає догматичним академізмом. На думку художника-педагога, студенти повинні мати «можливість вибору, порівняння, критики» [29, с. 25-26; 32, с. 186-187].

Повертаючись до грудня 1917 р., зауважимо, що кожен із запрошених педагогів очолив творчу майстерню за своїми мистецькими уподобаннями. Як йшлося у Пояснювальній записці з приводу відкриття Академії, Михайло Бойчук, кандидатуру якого висунув Д. Антонович [33, с. 46], від самого початку керував майстернею релігійного малярства, у якому вже був доволі досвідченим, не претендуючи, як влучно зауважив П. Білецький, «на монументальні розписи світського характеру» [34, с. 228].

Створення вищої мистецької школи в Україні укріпило М. Бойчука в його прагненнях, що плекалися роками у Кракові, Парижі та Львові, прагненнях, спрямованих на відродження української культури. Професор Іван Розгін, який у ті часи товаришував і часто відвідував М. Бойчука, а пізніше опублікував у Мюнхені свої спогади під псевдонімом «Ів. Вигнанець», писав: «Мета була з'ясована до дрібниць:

1. навчатися тепер майже нікому невідомій техніці справжньої фрески, як основи монументального малярства;

2. спочатку відродити т.з. візантійське мистецтво, що колись було поширене в Україні, а потім створити свій український стиль монументального і інших форм мистецтва;

3. втілити мистецтво в усі галузі життя (побут, промисловість), у всі форми культурної діяльності (театр, друкарство) [35, с. 21].

До перших учнів, які записалися до майстерні професора Бойчука в грудні 1917 – січні 1918 рр., належали молодший брат Тимофій (Тимко) Бойчук, Софія Налепінська та її молодша сестра Ганна (у майбутньому Налепінська-Печарковська), Іван Падалка, Катерина Бородіна, Леся Лозовський, Роберт Лісовський, Оксана Павленко, Марія Трубецька та Таїсія Цимлова [8, с. 64-245].

Ось як про своє знайомство з професором М. Бойчуком згадував І. Падалка: «Коли я вперше познайомився з Бойчуком і методами його праці, мені прийшла щаслива думка, що він і є той майстер, який навчить мене творити картини — прекрасні, як мамині килими» [36, с. 201-224; 8, с. 90]. Про обставини свого вступу продовжує О. Павленко: «В художній школі я подружилась з Іваном Падалкою. Він був старший за мене на курс і дуже сприяв мені... Іван теж був гарний з себе: довге золоте волосся, а за вухами — голубий сон. Квітка така. І на сандаліях — теж голубий сон. В такому вигляді він походжав вулицями, обурюючи київських обивателів...» [8, с. 90; 37, с. 360-384]. «Зустрічає мене Іван Падалка та й каже: «Чого ти в того Кричевського сидиш. Якого немає? Ти йди он до Бойчука!..» Прийшла я до Бойчука, а він мене брати не хоче: «Не буду я вчити дівчат! Вони повиходять заміж, ото й усе їхнє навчання!..» — Але взяв-таки» [8, с. 198; 37, с. 360-384; 38, с. 11-14].

Професор М. Бойчук активно віддався втіленню своїх мрій, спрямованих на відродження українського мистецтва. Ще в Парижі він планував що його школа «Renovation Bizantine» в Україні отримав назву «школи українського монументалізму». Художник уявляв собі, як «зберуть спосібних хлопців і будуть з ними разом працювати, прикрашаючи церкви і інші будівлі... Будуть виконувати фрески і мозаїки; вирізувати в дереві і камені; ліпити горшки і вази; подувати золотом, малювати образи темперою і т. і.;... За зароблені гроші утримуватимуть школу і учитимуться далі» [14, с. 1-2]. У цих мріях мистця можна вловити нотки месіанського романтизму, притаманного європейським художникам зламу століть [5, с. 43].

Відкидаючи застарілі форми академічного навчання, М. Бойчук революціонізував систему й методику навчального процесу, звернувшись до форми індивідуальної майстерні. Головною метою педагогічної системи Вчителя було виховання національного художника нового типу із синтетичним мисленням, здатного осягнути нові естетичні цінності.

Основні постулати педагогічної методики М. Бойчука даного періоду, опираючись на спогади Ів. Вигнанця, фахово проаналізувала у своїй дисертації «Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.)» доктор мистецтвознавства Л. Соколюк [39, с.122-124]. Так, особливого значення у професійній підготовці учнів М. Бойчук надавав вивченню візантійської культури з її надзвичайно своєрідною високомистецькою іконографією, суворими й глибоко одухотвореними образами. Професор Розгін згадував, як мистець підкріплював свої твердження практичними прикладами для наочного переконання: «М. Бойчук показував, як візантійське мистецтво виїмково згармонізоване з погляду ритму, руху, кольору, а багато старохристиянської символіки оживлено елементами впливу сходу... Таким воно й прийшло в Україну. Зразки цього мистецтва в чистій формі або в помітно знаціоналізованій зустрічаємо скрізь у нас» [35, с. 21].

Для більшого і наочного переконання професор Бойчук, писав Ів. Вигнанець, взяв зі стіни старовинний образ Спасителя і почав пояснювати композицію, приблизно такими словами: «Ось гляньте, тут немає нічого зайвого і незрозумілого. Все на своєму місці, починаючи від згорток одягу, кінчаючи написами. Майстер за основу взяв прямокутну площу, на ній розташував фігуру Спасителя, а всі вільні місця виповнив іншими елементами образу, — коло над головою, напис і орнамент. Все становить собою одне ціле на цій іконі, що має перебувати на невеликій відстані від глядача в невеликій кімнаті. Це є твір невідомого народного майстра, але так треба творити і тому, бо в цьому і є суть мистецтва. Таку ж гармонію композиції, фарб і практичного, прикладного завдання знаходимо також і в українському народному орнаменті, однаково в образах невідомих наших народних майстрів і в картинах найвидатніших майстрів Європи, напр. Чімабуе, Джотто, Орканья, Льоренцетті, Дюрера і ін. В кожному з їх творів є це спільне, від них віє духом справжнього мистецтва». Так вчив М. Бойчук на кожному кроці, використовуючи всяку нагоду [35, с. 21-22; 39, с. 122-123].

Водночас, пригадуючи свої перші відвідини майстерні мистця, Ів. Розгін писав, як М. Бойчук розповідав про свої задуми: «Головне — навчити розуміти справжнє мистецтво, а потім уже пристосувати його для служення широким масам і в повсякденному житті, навіть в побуті» [35, с. 21]. Справжнє мистецтво, вчив М. Бойчук, не зникає разом зі смертю майстра і помиляється той, хто розглядає творчість минулого як археологію. Довершений твір мистецтва, продовжував свою думку професор, — «не археологія, а вічно жива правда» [35, с. 21-22].

Вивчення секретів цієї «вічно живої правди» в довершених творах мистецтва М. Бойчук поєднував з аналізом — відрисовкою композиції. Аналітичні вправи виконувались олівцем у альбомах або крейдою на чорній дошці. За словами Є. Холостенка (одного з пізніших учнів майстерні), робилося це таким чином: спочатку основними лініями визначалася схема побудови, що давала геометричну основу, за якою будується композиція, позначивши, перевіrivши і пов'язавши маси й деталі, студенти проводили лінії, що замикали форми [40, с. 11]. «Переживаючи» композицію, вони проникали у її таємниці, набуваючи певних знань [39, с. 124].

Майстерня Бойчука була переповнена різними взірцями того, що він вважав справжнім мистецтвом. Тільки під час подорожі по Італії він зібрав близько 500 фотографій «з пречудових творів штуки» [1, с. 20]. Був у нього своєрідний «власний музей» — прекрасні взірці старовинних ікон, українських вишиванок, тканин. Чудова колекція килимів [20, с. 11]. Як згадував Ів. Вигнанець, стіни в його помешканні «були завжди переповнені різноманітними зразками», одні з яких «висіли на стінах, інші, як дорогоцінні скарби, були заховані в численних скринях і валізах, і лише для вивчення в майстерні або для цікавого відвідувача виймалися» [35, с. 21].

У майстерні професора Бойчука сформувалася група надзвичайно здібних і активних учнів, свято закоханих у свого Вчителя, які всім своїм еством віддавалися творчій праці, створюючи свій, особливий стиль школи-майстерні, відвойовуючи своє, окремішне місце в художньому житті України. Упродовж 1918-1919 рр. у майстерню Бойчука вступили Катерина Антонович [24, с. 73] та Василь Перебийніс [24, с. 208-209], Кость Єлева [8, с. 146-149] та Харитина Омельченко [24, с. 180-181], Василь Седляр [41, с. 166-169] та Антоніна Іванова [42, с. 12-17], перейшов з майстерні

О. Мурашка Кароль Гіллер [43, с. 50-55], а з майстерні В. Кричевського — Сергій Колос [44, с. 8-11].

Як писав згодом Ів. Вигнанець: «В майстерні М. Бойчука, як колись у цеху, панував дух, що свого часу визначав відносини між майстром і його учнями...» [35, с. 21]. А О. Павленко доповнює розповідь про важкі часи громадянської війни: «Київ безперервно бомбардували, палили, обстрілювали. А Бойчук твердив, що необхідно вчитися на «високих зразках» і «бажано — в оригіналі». «Чи була тоді в Києві можливість побачити витвори високого мистецтва?, — риторично запитувала художниця, й тут же відповідала, — була: мозаїки Михайлівського монастиря і Софії Київської. От ми туди і вчашали, і вчилися» [37, с. 369]. І далі: «Ми все робили разом – обговорювали завдання Вчителя і праці учнів, разом ходили в музеї і оглядали пам'ятки архітектури, разом працювали довший час, після того, як у приміщенні Академії попала бомба, у нас не було іншої майстерні, крім помешкання Бойчука» (пер. з рос. — Я. К.) [45, с. 8].

Про побутові обставини того часу згадувала Г. Налепінська-Печарковська у листах до київського мистецтвознавця Д. Горбачова: «Там (на Татарській вулиці у Києві, — Я. К.) був особняк з великим садом, в голодні роки фрукти і овочі дуже допомагали якось вижити... Приходило багато учнів, молодих і тому завжди готових їсти. Тимко приїхав з Романівки, Приходили Колос, Сагайдачний, Падалка і багато інших. Софія варила великі баняки каші, капусти.. бо всі працювали в нас у домі, пам'ятаю робили проекти паперових грошей для Петлюри – на конкурс...»<sup>12</sup> [15, с. 138]. У цей складний час Софія Налепінська взяла шлюб із М. Бойчуком у греко-католицькій дерев'яній церковці на Ново-Павлівській вулиці у Києві<sup>13</sup>, а народивши сина Петруся (26 липня 1918 р.), виїхала

---

<sup>12</sup> У 1918 р. у Києві М. Бойчук разом з групою українських графіків працював над проектами державних паперів для «Експедиції заготовки державних паперів України». Колекція цих цінних проектів була згодом вивезена до м. Тарнів у Польщі, де частково постраждала від замокання. 1928 р. П. Ковжун привіз цю колекцію до Львова і передав до музею НТШ. Відреставровані та відчищені від грибка Ярославом Музиною, ці проекти експонувалися на виставці сучасної української графіки АНУМ у Львові 1932 р. [48, Кат. № 46-50; 3, с. 31].

<sup>13</sup> Світлину із зображенням цієї дерев'яної церковці, єдиної на той час греко-католицької святині у Києві, знищеної 1935 р., подає американський дослідник української архітектури Тит Геврик [49, с. 57].

до Миргорода, де влаштувалася на посаду вчителя малювання у Художньо-промислового інституті, — там легше було перебути важкий і непевний час громадянської війни [10, с. 148-151].

Про творчі здобутки Вчителя та його учнів з цього часу можемо судити за окремими збереженими роботами, старими фото та спогадами очевидців. Сам М. Бойчук створив кілька жіночих зображень у техніці фрески та низку проектів згаданих вже державних паперів. Серед збережених: «театральна марка на 2 гривні, грошевий знак на 40 крб, 8 мотивів сіткового орнаменту в репродукції, проект знаку 40 крб, рисунок знаку 40 крб», що експонувалися на Виставці сучасної графіки, яку організувала Асоціація незалежних українських мистців (АНУМ) у Львові 1932 р. [3, с. 31, 107].

Водночас щаслива нагода звела художника з театральним режисером-експериментатором Лесем Курбасом. Влітку 1918 р. вони співпрацювали в Молодому театрі над постановкою п'єси «Йоля» Ю. Журавського. Сценографія М.Бойчука була відзначена тогочасною пресою як «відрадне явище» [8, с. 32].

З-поміж творів Т. Бойчука збереглися станкові роботи «Дві жінки з насінням», «Хлопець і дівчина» та фоторепродукції «Автопортрет», «На пасовиську (Пастушок задрімав)», «Годування свиней». Перша з них виконана ще в Арзамасі. Приземкуваті фігури жінок «виглядають багатозначними і водночас наївними в умовному й вигадливо сплющеному просторі, обмеженому ліворуч і праворуч також умовними деревцями та будинком позаду, ніби списаними 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» [24, с. 41-42]. У жанрі книжкової графіки Т. Бойчук створив серію ілюстрацій до збірника «Українські легенди» та обкладинку й ілюстрації до дитячого збірника «Барвінок». Участь у оформленні «Барвінка» брала і М. Трубецька, яка, до речі, восени 1918 р. отримала першу нагороду за ескіз театральної завіси для молодіжно-робітничого театру на Лук'янівці [8, с. 230]. Сергій Колос ілюструє книгу «Український народний танок» у видавництві «Час» (1919), з того часу зберігся олівцевий шкіц «Портрет Івана

Падалки». Оксана Павленко створила низку малюнків жанрового характеру — «Ліплять пиріжки», «Маже хату», «Селяни».

Перші роки творчої діяльності УАМ у період національно-визвольних змагань та української державності стали важким випробуванням на життєздатність українського мистецтва. Як згадував художник і мистецтвознавець І. Врона, Київ тринадцять разів за три роки з боями переходив із рук в руки [46, с. 45].

Намагання Червоної Росії не випустити із цупких «братніх обіймів» українські губернії та прагнення до найтіснішого «поєднання з братнім народом» вилилось у громадянську війну, що призвело до розвалу економіки, анархії та розрухи. Після встановлення тимчасової радянської влади в лютому 1919 р., український радянський уряд, орієнтуючись у створенні власного державного апарату на «братню російську республіку», теж створив відділ образотворчих мистецтв при Комісаріаті з народної освіти. За керівництво художньо-мистецькою діяльністю взяли неосвічені та некомпетентні чиновники-комісари. Як подає Л. Соколюк, у Києві тимчасовим головою ВУКОМИЗИСа (Всеукраїнський комітет зі справ образотворчого мистецтва) було призначено комуніста М. Дадикіна, який нічого спільного з мистецтвом не мав [39, с. 134]. За спогадами В. Павловського, 30 березня 1919 р. «Дадикін викликав до себе ректора Академії Нарбута і поставив йому вимогу, щоб Рада Академії зараз же обрала на професора скульптури якогось його приятеля, нікому не відомого М.Ф. Ярушка» [33, с. 50]. Через категоричну відмову Г. Нарбута, у Академії «червоні визволителі» відібрали приміщення, повикидавши майно і студентів. І хоча, після звернення до НАРКОМОСУ, М. Дадикіна через три тижні зняли, тенденція, зорієнтована на партійний підхід у підборі керівних кадрів, уже чітко окреслилася й проводилась у житті (упродовж наступних 70-ти років). Проводжуючи спогади В. Павловського, була введена «Постанова № 8», згідно якої «ректори та проректори всіх вищих учбових закладів були замінені комуністами-комісарами, призначеними Відділом» [33, с. 50].

31 серпня більшовицька влада панічно покинула окуповане місто, й до влади прийшли денікінці. Не визнаючи Академію за державну установу, вони виселили її із займаної будівлі.

16 грудня 1919 р. «...Київ остаточно перейшов до рук більшовиків і тут затвердилась советська влада» [33, с. 53]. А УАМ зайняла нове приміщення у Георгієвському провулку, де вже 10 березня

1920 р. було відкрито Першу звітну виставку студентів та викладачів Академії [8, с. 184].

У такий складний період борні з перемінним успіхом за українську незалежність більшість професорів і викладачів УАМ виїхали з Києва. Так, з восьми обраних професорів-фундаторів у місті залишалися М. Бойчук, Г. Нарбут, О. Мурашко і А. Маневич. Однак О. Мурашко трагічно загинув у червні 1919 р., передчасно пішов з життя у травні 1920 р. Г. Нарбут. Того ж року Абрам Маневич, уникаючи погромів, полишив Академію та перебрався Європи за океан, оселившись у Нью-Йорку.

І лише Школа М. Бойчука (і викладачі, і студенти), мужньо переборюючи голод, біди, нестатки, сприйняла цю непросту реальність як «крах старого світу», готуючись «розпочати «нову епоху» в мистецтві» [37, с. 369] України.

1. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів та різьбарів на чужині: Спомини старого емігранта за роки 1908-1950 / Є. Бачинський // Нові дні (Торонто). — 1952. — Вересень. — С. 16-21.
2. Михайло Бойчук. Листи до Митрополита Андрія Шептицького / [підгот. до друку Л. Волошин] // Образотворче мистецтво. — 1990. — № 6. — С. 18-23.
3. Михайло Бойчук. Альбом-каталог збережених творів / [автор вступної статті Я. Кравченко]. — К. : Майстерня Книги, 2010. — 124 с., іл.
4. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття / О. Ріпко. — Львів : Каменяр, 1996. — 287 с., іл.
5. Сусак В. Українські мистці Парижа 1900 — 1939 / В. Сусак. — К. : Родовід, 2010. — 408 с., іл.
6. Wystawa obrazow ze zbiorow Gabrieli Zapolskiej / G. Zapolskiej // Towarzystwo Pryjaciol Zstuk Pieknych. — Lwow, 1906.
7. Александрович М. Сукцес українця на парижській виставці / М. Александрович // Діло. — 1909. — 22 н. ст. (9 ст.ст.) падолиста. — Ч. 258. — С. 3.
8. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен / Я. Кравченко. — К. : Майстерня Книги — Оранта, 2010. — 399 с., іл.
9. Smolen W. Tworczość malarska Zofii Boudouin de Courtenau / W. Smolen // Roczniki Humanistyczne. Prace z historii sztuki. — Lublin. — 1969. — Т. XVII. — З. 5. — S. 33-45.
10. Кравченко Я. Народжена полькою, вона загинула за Україну /



- Я. Кравченко // Дзвін, 2011. — Ч. 1. — С. 148-151.
11. **Кравченко Я.** Слідами одного фото. (Українська група «Renovation Bizantine» в Парижі. Спроба персоніфікації портретів пензля Михайла Бойчука 1909 — 1910 рр.) // Артанія. Кн. 17. — 2009. — № 4. — С. 54-58.
  12. **Кравченко Я.** «Renovation Bizantine» Михайла Бойчука в Парижі та опісля / Я. Кравченко // Вісник Львівського Університету. Серія мистецтвознавство. Вип. 4. — Львів, 2004. — С. 122-125.
  13. **Кравченко Я.** Аналіз джерел, присвячених творчості бойчукістів (1909-2009) / Я. Кравченко // Мистецтвознавство України. Збірн. наук. пр. — Київ — Львів, 2011. — Спецвип. — С. 352-410.
  14. Д-ський (Бачинський) Є. Виставка «незалежних», а українські малярі / Є. Д-ський // Діло. — 1910. — 11 н. ст. (28 ст. ст.) червня. — Ч. 151. — С. 1; 13 н. ст. (30 ст. ст.) червня. — Ч. 152. — С. 1-2.
  15. **Горбачов Д.** Листи-спогади Ганни Печарковської про Бойчука і бойчукістів // Київська старовина. — 1999. — № 6. — С. 133-150.
  16. **Сліпко-Москальців О. М.** Бойчук. — Х. : РУХ, 1930. — 52 (2) с., XII табл., 3 (3) с.
  17. **Кравченко Я.** Символи Григорія Сковороди та Михайла Бойчука у творчій долі Ярослави Музики / Я. Кравченко // Образотворче мистецтво. — 2008. — № 4. — С. 43-45.
  18. Двадцятьп'ять-ліття Національного музею у Львові / [збірн. під ред. директора музею І. Свенціцького]. — Львів, 1931. — 17 с.
  19. **Кравченко Я.** Мистецькі засади бойчукізму в умовах радянського тоталітаризму на Прикарпатті (на прикладі творчості Є. Сагайдачного та О. Кравченка) / Я. Кравченко // Михайло Фіголь: Життя і творчість (На пошанування 80-ї річниці від дня народження). 18-19 жовтня 2007. Матеріали Міжнар. наук.-практ. конференції. Кн. перша. — Івано-Франківськ — Галич, 2007. — С. 26-37.
  20. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Монументальне мистецтво. Живопис. Графіка. Книга. Декоративно-ужиткове мистецтво. Фотографія. Документи : каталог виставки / [автори тексту та упоряд. каталогу О. Ріпка та Н. Присталенко]. — Львів : Ред.-вид. відділ обл. упр. по пресі, 1991. — 88 с.
  21. **Кравченко Я.** Ярослава Музика у творчій долі Михайла Бойчука: нововиявлені малюнки львівського періоду // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 21. — Львів : ЛНАМ, 2010. — С. 361-366.
  22. **Кравченко Я.** Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час / Я. Кравченко. — Львів — Київ : Оранта, 2005. — 312 с., іл.

23. Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові / [автори-упорядн. В. Арофікін, Д. Посацька]. — Київ — Львів : Зовнішторг-видав України, 1996. — 135 с.
24. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва / [автори вступн. ст. М. Шкандрій, Л. Ковальська, Н. Присталенко]. — (К.) : НХМУ, 2010 — (2012). — 282 с., іл.
25. Бурачек М. Мистецтво у Києві. Думки і факти / М. Бурачек // Музиздат. — К, 1919. — № 1-3. — С. 102-103.
26. Криволапов М. З історії вищої художньої освіти в Україні / М. Криволапов // Українська академія мистецтва: історія і сучасність. — 1997. — С. 7-16.
27. Гординський С. Люди, ідеї, твори: 50 років українського образотворчого мистецтва // Об'єднання українських письменників «Слово». — Нью-Йорк, 1968. — Ч. 3. — С. 457.
28. Соколик Л. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.) : автореф. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.05 «Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.)» / Л. Соколик. — К., 2004. — 35 с.
29. Ковальчук О. Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формування національної живописної школи України 1917-1941 років : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Рукопис / Наукова бібліотека Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. — К, 2003. — 210 с.
30. Ковальчук О. Українська академія мистецтва: до 85-ї річниці заснування / О. Ковальчук // Образотворче мистецтво. — 2003. — № 1. — С. 4-6.
31. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ — середини ХХ ст. Структурування, методологія, художні позиції / Р. Шмагало. — Львів, 2005. — 526 с.
32. Горбачов Д. Український авангард 1910-1930-х років / Д. Горбачов. — К. : Мистецтво, 1996. — 284 с., іл.
33. Павловський В. Українська державна академія мистецтв: до 50-ліття її створення / В. Павловський // Нотатки з мистецтва (Філадельфія), 1968. — № 7. — С. 45-56.
34. Белецький П. Гергій Іванович Нарбут / П. Белецький. — Л. : Искусство, 1985. — 240 с.
35. Вигнанець І. Михайло Бойчук / І. Вигнанець // Арка (Мюнхен). — 1947. — Жовтень. — С. 19-24.
36. Городинець І. Іван Падалка. Людина і митець / І. Городинець. —

- Наука і культура. — К, 1996. — Вип. 29. — С. 201-204.
37. Череватенко Л. «Промовте — життя моє — і стримайте сльози...». Художник Оксана Павленко згадує, розповідає / Л. Череватенко // Наука і культура. Україна. Вип. 21. — К., 1987. — С. 360-384.
38. Череватенко Л. Півтора дзвоника до Оксани Трохимівни / Л. Череватенко // Україна (Київ). — 1989. — № 20. — С. 11-14; № 21. — С. 10.
39. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.): дис. на здобуття док. мистецтвознавства. Рукопис / Л. Соколюк. Наукова бібліотека Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. — К. 2004. — 402 с.
40. Холостенко Є. Микола Рокицький / Є. Холостенко. — Х.: Рух, 1933. — 13 с., іл.
41. Кравченко Я. Реабілітація репресованого «Кобзаря». До 110-ліття від дня народження художника-бойчукіста Василя Сідляра / Я. Кравченко // Дзвін (Львів). — 2010. — Число 3-4. — С. 166-169.
42. Кравченко Я. Антоніна Іванова: «Я була і зосталась бойчукісткою» // Артанія. Кн. 12 (Київ). — 2008. — Число третє. — С. 12-17.
43. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Кароль Хіллер (Гіллер): від бойчукізму до авангардових експериментів / Я. Кравченко // Артанія. Кн. 10 (Київ). — 2008. — Число перше. — С. 50-55.
44. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука: «Він любив прояви краси у природі, мистецтві, людях...» (Сергій Колос. До 120-ліття від дня народження) // Артанія. Кн. 13 (Київ). — 2008. — Число 4. — С. 8-11.
45. Лебедева В. Оксана Павленко / В. Лебедева. — М.: Сов. Художник, 1986. — 104 с., іл.
46. Врона И. Художественная жизнь Советской Украины. Очерк первый: Художественная школа / И. Врона // Советское искусство. — 1926. — № 10. — С. 43-51.
47. Кравченко Я. Нововиявлені твори Михайла Бойчука // Артанія. Кн. 19 (Київ). — 2010. — № 2. — С. 117-118.
48. Виставка сучасної української графіки. Каталог. — Львів: АНУМ, 1932. — 34 с., іл.
49. Геврик Т. Втрачені архітектурні пам'ятки Києва / Т. Геврик. — Нью-Йорк, 1982. — 64 с., іл.

#### ANNOTATION

Yaroslav Kravchenko. The creation of the «Icons and murals» work-shop in the Ukrainian Academy of Art in the period of Ukrainian state (1917-

**1918) on the basis of Mykhaylo Boychuk's «Paris» and «Lviv» experiments of «neo- Byzantine» style.** The «Paris» and «Lviv» periods of forming Mykhaylo Boychuk's school are analyzed in the article. He started from the avant-garde experiments in «neo- Byzantine» style and evolved to creating religious art in «Lviv» period. Mykhaylo Boychuk's school was many-sided represented in the Ukrainian Academy of Art in the period of Ukrainian state (1917-1918). Mykhaylo Boychuk's pedagogical principles and artistic directions are analyzed in the article. It's given the list of students of the «Icons and murals» work-shop in the times of creating school of national art.

**Keywords:** M. Boychuk's artistic directives, «neo- Byzantine» style, «Paris» period, icon's restoration, «Icons and murals» work-shop, national art.

#### АННОТАЦИЯ

**Ярослав Кравченко. Создание мастерской "Иконы и фрески" в Украинской Академии Искусства в период украинской государственности (1917-1918) на основании "парижского" и "львовского" экспериментов "неовизантизма" Михайла Бойчука.** Аннотация. В статье проанализировано парижский и львовский периоды формирования школы М.Бойчука, прошедшей путь от авангардных экспериментов "неовизантизма" до религиозного искусства львовского периода и разносторонне проявившей себя в стенах Украинской Академии Искусств во времена создания украинской государственности (1917-1918). Рассмотрено педагогические принципы и творческие напутствия М.Бойчука и представлено список учащихся в мастерской "Иконы и фрески" во процессе создания школы национального искусства.

**Ключевые слова:** творческие напутствия М. Бойчука, «неовизантизм», «парижский период», реставрация икон, мастерская «Иконы и фрески», национальное искусство.