

РкШ/МЗ/28
С47

УКРАЇНСЬКЕ МАЛЯРСТВО

МИХАЙЛО
БОЙЧУК

РУХ

13 Знайд

+ 10/2

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

Бифр Щ/143 С47 Інв. № 2216649

Автор Слішко-Москальців О.

Назва М. Бойчук - українська
художественна.

Місце, рік видання Б.М., 8.р.

Кіл-ть стор. 51, [3] а; портр.

- " - окр. листів _____

- " - Ілюстрацій 12 л. ил.

- " - карт _____

- " - схем _____

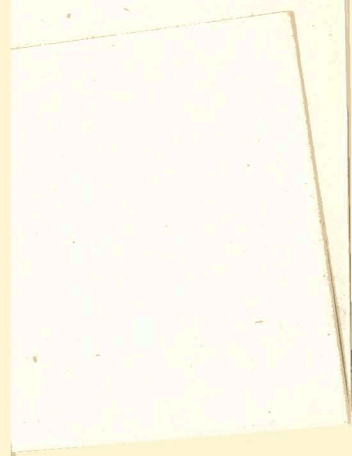
Том _____ частина _____ вип. _____

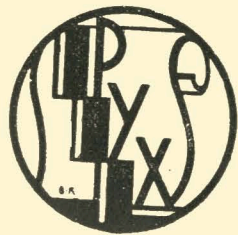
Конволют _____

Примітка:

13.03.2007. *[Signature]*

2007
11.01-Ф





У К Р А И Н С К А Я Ж И В О П И С Ъ
U K R A I N I S C H E K U N S T M A L E R E I
L A P E I N T U R E U C R A I N I E N N E

М. В О Ј С У К

Р О У К Н

Всг 348

У К Р А І Н С Ь К Е М А Л Я Р С Т В О

М. БОЙЧУК

Р У Х

ЦБ, ІНВ(ЗЧК) 7-8 Бойчук М. Л. ЧНБ. 1

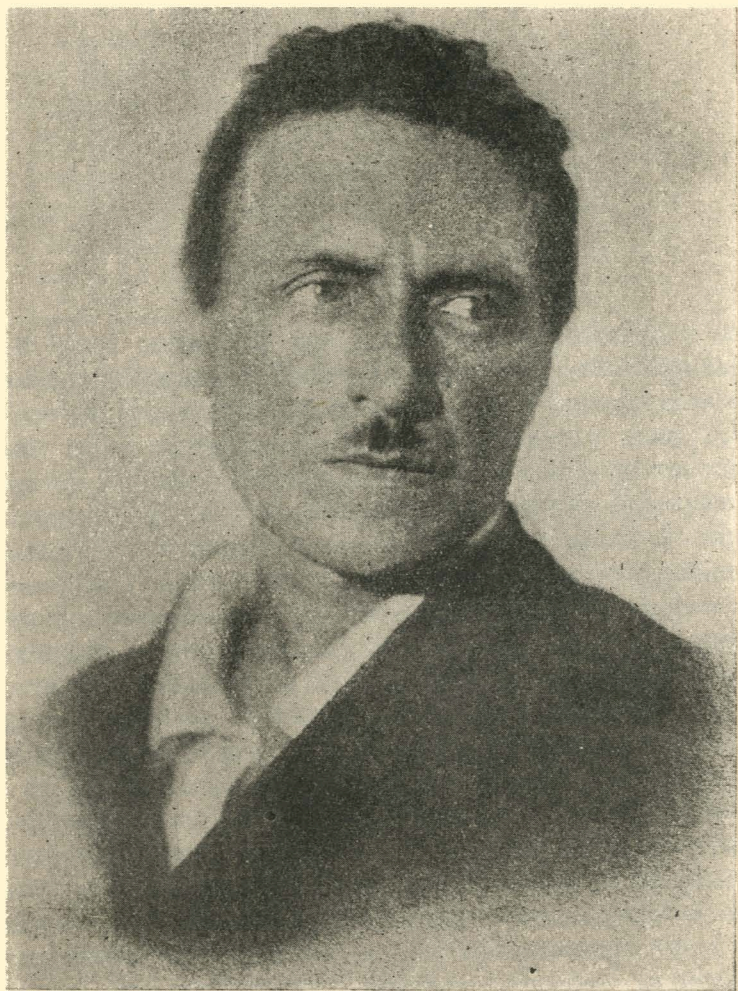
БІБЛІОГРАФІЧНИЙ ОПИС ЦЬОГО ВИДАННЯ ВМІЩЕНО В „ЛІТОПИСУ УКРАЇНСЬКОГО ДРУКУ“,
„КАРТКОВОМУ РЕПЕРТУАРІ“ ТА ІНШИХ ПОКАЖЧИКАХ УКРАЇНСЬКОЇ КНИЖКОВОЇ ПАЛАТИ

СТАТТЯ О. СЛІПКА - МОСКАЛЬЦЕВА
ОБКЛАДИНКА В. Г. КРИЧЕВСЬКОГО

КЛІШІ ВИГОТОВЛЕНО
В 1-ШІЙ ДРУКАРНІ ДВУ
ІМ. Г. ПЕТРОВСЬКОГО
У Х А Р К О В І



ДРУКУВАЛА ШКОЛА ФЗУ
ІМ. БАГІНСЬКОГО. ТИРАЖ
1500 ПР., ЗАМ. № 2619
УКРГОЛОВЛІТ № 2504



Державна
Республіканська
БІБЛІОТЕКА УРСР
1957

ВСТУП

1930 року минає 25 літ діяльності українського художника Михайла Львовича Бойчука, одного з найактивніших діячів лівого мистецького фронту, що в далекі передреволюційні часи підніс нову художню течію — монументальну. Вже цілу чверть століття Михайло Бойчук непохитно прямує до творення нових мистецьких форм. Правда, важкий той шлях. Буржуазно-індивідуалістичні художні традиції ще не віджиті й широко розповсюджені навіть серед нашого радянського суспільства. Нечувано спрощені хуторянсько-ілюзійні вимоги глядача з домішкою передвижництва на кожному кроці давалися в знаки. Проте, не зважаючи на це все, Бойчук залишався і залишається вірний обраному напрямкові. Вся його діяльність свідчить, що перешкоди не збили його зі шляху, труднощі не злякали його, як не вплинули на нього й принадні гасла індивідуалістів, цих покликачів Оскард-Уайльдівських естетичних „істин і краси“. Твердим кроком він іде до творення нових монументальних мистецьких форм, що своїм настановленням на масового споживача наближались до розуміння завдань нового соціалістичного мистецтва. Загалом, як на тогочасному, так і сучасному мистецькому полі постать Бойчука рельєфно вирісонується, як одного з найактивніших серед художників, що безкомпромісово провадив безнастанну напружену боротьбу зі стихійним ліризмом у мистецтві, тобто тими анархістичними елементами індивідуалістичних течій, які є характерні взагалі для буржуазної культури, що, як відомо, базується вся, і соціально-політично, і ідеологічно, на індивідуалізмі.

М. БОЙЧУК НА ЗАХОДІ

Народився Михайло Бойчук 30 жовтня 1882 року в селі Романівці Тереховельського повіту на землях Західної України. Шістнадцятилітнім юнаком М. Бойчук виїздив на художні студії до Львова. Завдяки своїм мистецьким успіхам, він, за допомогою Українського Наукового Т-ва ім. Шевченка, має змогу продовжувати художню освіту у Відні. Далі, знову таки завдяки підтримці від Наукового Т-ва, він вступає до Краківської академії мистецтв, яку 1905 року й закінчує з нагородою. В ці роки він брав участь у художніх виставках Кракова й Львова. Бажаючи далі поглибити свої мистецькі знання, він продовжував студії в Мюнхенській академії мистецтв. Нарешті, не задовольнившись набутими знаннями в двох академіях, Михайло Бойчук 1907 року восени, після подорожі до Дальмації, виїздить до мистецького центру Європи — Парижу, де з 1908 року виступає на виставках осіннього сальону.

Одержавши багату мистецьку освіту, Михайло Бойчук, проте, не стає на шлях, яким пішли його колеги — вихованці Краківської академії, українські художники, М. Бурачек, М. Жук, І. Труш; він не наближається до імпресіонізму, як це зробили українські художники О. Мурашко, Михайлів, Козик, В. Кричевський та Ф. Красицький. Задля нього були завузькі, обмежені завдання художника-імпресіоніста.

Він почував обмеженість цієї течії художників, що виображають повітря, кохаються в самих відблисках соняшного проміння і милуються самим зовнішнім покровом, споглядають не істоту речей, а лише саму поверхню їх. Хіба дійсно в цьому всьому не вбачається безперспективність? Нам ясно, що безформенний, небезпечний шлях художника-імпресіоніста по суті вів митця до загибелі. Розумів це Михайло Бойчук, через те саме на початку своєї художньої діяльності він свідомо відкидає імпресіонізм, не задовольняється цією найпередовішою і найпоширенішою на ті часи течією, а замість того намагається шукати нових стежок, що й приводять його до свідомої участі в розробці нового напрямку — монументального, того самого, що згодом уславлює його ім'я, як основоположника цілої школи на Україні. Вже з 1907 року Михайло Львович, використовуючи тогочасну мистецьку культуру Заходу, стає на шлях, що самим характером роботи був відмінний від шляху видатних художників, його попередників, а саме Сезана і Гогена, та його сучасників — Матіса й Пікасо. Бойчук намагається ґрунтовно порушити нову про-

блему, проблему монументального мистецтва, що як самою мето-
дою роботи, так і настановленням відмінне від декоративних
течій, представниками яких по суті були всі найцікавіші художни-
ки, що зв'язували свою творчість із минулою мистецькою спад-
щиною (Гоген, Матіс, Пюї-де-Шаван, Дені).

Аналізуючи навіть початкові роботи Бойчука, важко було не по-
мітити того нового, свіжого, що вливали вони у знекровлене
західне мистецтво. М. Бойчук живив це мистецтво новими буй-
ними силами, які були ув'язані з минулими монументальними ма-
лярськими течіями.

Найвидатніші критики того часу, як от небіжчик Аполінер, Андре
Сальве писали — перший у „Democratie sociale“, другий у „Paris
Journal“, — що Бойчук відмовленням від індивідуалізму підніс но-
ву проблему в мистецтві та що школа, яку утворив він, наби-
рає для французів художнього інтересу і має своє особливе значення
на Україні, де ще живі і сильні художні традиції.

Отже, в художньому буржуазному центрі—Парижі, в цьому сере-
довищі індивідуалістичного мистецтва, ще в перше десятиріччя
XX століття оформлюється нове, своєрідне розуміння мистецтва,
відмінне від сезанівського, що фактично лише намагався возве-
личити і піднести імпресіонізм до полотен старих майстрів.

Щоб з'ясувати причини народження нової монументальної течії
та експериментальних шукань Михайла Бойчука, що допомогли
також розвихрити традиційні академічні канони, спробуємо схе-
матично розглянути стан мистецтва та спрямованість художника
тих часів. Це допоможе як слід зрозуміти і той суто мисте-
цький шлях, яким ішов Михайло Бойчук.

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ НОВОГО ЗАХІДНЬОГО МИСТЕЦТВА

Початок XX століття приніс із собою для мистецтва Заходу за-
непад. У цей час капіталізм виявив себе цілком: анархією вироб-
ництва, посиленою клясовою боротьбою, боротьбою філософ-
ських напрямків. Усі ці явища не могли обминути й художника,
що, позбавившись постійного замовця, в шаленому темпі росту
капіталістичної промисловости дедалі все більше і більше роз-
гублювався. Ідеологічний фронт—база для художника — теж пере-
живає кризу. Отже ясно, що питання перспективи, питання
кудою йти, знову, як і в попередньому столітті, перед кожним вду-
мливим художником, вставало на цілий свій велетенський зріст.
Ще раз повторилась переоцінка мистецьких цінностей. Ця пере-
оцінка неминучо повставала в мистецтві скрізь, де тільки бур-

жуазія, досягши панування, руйнувала февдальні патріархальні співвідношення. Повстає запитання — які саме конкретні фактори висовували цю переоцінку? Буржуазія без жалю руйнувала все, що зв'язувало людину з його минулим, і не залишала між людством ніякого зв'язку, крім егоїстичного розрахунку. Затопивши священний порив набожної мрійности, лицарства, міщанської сантиментальности, буржуазія цим самим дійсно вибивала з-під ніг художника всі попередні настановлення, традиції.

Що ж при такому безперспективному стані ідеологічної надбудови залишилось художникам робити? Тільки одне — шукати нових шляхів, нових доміантних збудників для так званого „надхнення“, крім того шалене зростання капіталізму, експлуатація всесвітнього ринку буржуазією, що перебудовувала на космополітичний лад і виробництво, і саме споживання, не могла також не розвихрити і попередню національно-мистецьку замкненість, це єдине останнє джерело „надхнення“. Отже, національна мистецька замкнутість теж руйнувалась і замінювалась всебічною взаємною залежністю народів, космополітизм робив усе духовне виробництво, увесь продукт розумової праці загальною власністю всіх народів.

Не минуло це нове космополітичне настановлення і образотворчого мистецтва. Хоча мистецтво раніше завжди кріпко ув'язувалось із національно-культурними традиціями, але в нових умовах і ця „фортеця“ теж руйнувалась.

Дух космополітизму охоплював не тільки мистецтво Західньої Європи, а й Схід. Космополітичні елементи помітно розвивались і в нас на Україні, де їх ширив відомий політичний діяч М. Драгоманів.

Отже, позбавлений постійного заробітку в корпорації художньо-національних традицій, чітких ідеологічних спрямовань, художник, кінець-кінцем, розгублював і свої спеціальні професійно-мистецькі знання, розуміння природи мистецтва і його специфічних властивостей. У такому безпорадному стані перебував мистець, а з ним і мистецтво в буржуазних країнах. Невідомо, до якого часу і до якого занепаду дійшло б мистецтво, коли б на допомогу не прийшов переможний світогляд матеріалістів-діалектиків, що доценту зруйнував різні ідеалістичні твердження митців. Конкретніш ми думаємо, що Комуністичний маніфест, „Злидні філософії“ Карла Маркса, „Капітал“, що повстали з аналізу західніх суспільних відносин, безперечно тим або іншим способом впливали на мистецьке життя, художнє думання, бо кінець-кінцем лише матеріалістична наука в мистецькому житті нових часів спричинилася до чималих змін.

Приміром уже в батька академізму Давіда, який радив учням забувати все, що знає художник про предмет і підходити до нього як дитина, що нічого не відає, ми помічаємо нові настановлення. Дійсно, хіба разом з Давідом не повернулась у мистецтві цікавість



І. М. Бойчук: Ескізи. Львів, 1912 р.

до проблеми форми? Гадаємо, що так. Треба зазначити і те, що мрійний arrangements Діаза, Руссо й Корро, ліризм барбізонців були по суті останніми відголосами середньовічної духовності, гуманності. Тому вже від часу Курбе проблема форми набирає основного значіння. „Не що, а як“ — от гасло, якого намагались додержуватися найвидатніші критики того часу, зокрема така значна фігура на мистецькому полі, як Прудон. Від часу Курбе в мистецтві народжуються нові форми роботи. Починаючи з Курбе,

художники, що розгубили були художні традиції, стають чистими емпіриками. Правда, в ті часи самий емпіризм, як форма роботи, набирив різноманітних відтінків, як от напрямок „Батальонської школи“, або своєрідних ухилів у мистецькій роботі, що ми помічаємо в Сезана, Ван Гога, Гогена, Пікасо.

Так поволі емпіризм ставав неминучо новою формою мистецької роботи. Розвиток подій і собі народжує новий тип художника — художника-вченого, художника-дослідника. Життя оформлює новий тип художника, що від теми поволі переходить до розв'язання проблем суто-мистецької майстерности. Ставши на шлях емпіризму, безпосередньої роботи над формою, новий художник заглиблювався в розв'язання формально-естетичних проблем.

Зазнайомлюючись у процесі досліду з мистецькою спадщиною, він не міг не помітити того, що в минулій мистецькій культурі художники-майстри блискучо розробили проблему форми: він не міг не побачити того, що в минулому художник був по суті вченим, що добре орієнтувався в принципах будови і вмів організувати площі незалежно від того змісту, який він виображав. Тому нас не дивує, що в наслідок довгої й упертої аналітичної праці, як підсумок, цілком виразно оформлюється таке нове розуміння завдань художника: кожному художникові треба пам'ятати, що картина, раніш ніж бути виображенням бойового коня, голої жінки або якогонебудь іншого явища, є плоска поверхня, покрита фарбами в тому чи іншому напрямкові. До таких висновків приходили всі художники, що ставали на шлях емпіризму.

М. БОЙЧУК І НОВЕ ЗАХІДНЄ МИСТЕЦТВО

Михайло Бойчук зрозумів спрямованість нового західнього мистецтва. Орієнтуючись у завданнях нового художника, він не повторив прикрих помилок І. Репіна, що, перебуваючи в Парижі, крім „кльовничання“, нічого в новому мистецтві Заходу не помітив. Ширше зрозумів нові мистецькі завдання й досягнення Михайло Бойчук і від Васильківського та ряду інших художників, що крім гри кольорів, фіксації своїх вражіннь, тобто імпресіонізму, теж нічого більше не помітили. Ми думаємо, що лише це глибше розуміння Бойчуком найновіших мистецьких течій, шукань нового західнього художника допомогло йому не розгубитись і стати на власний шлях. Він зрозумів, що раніш ніж користуватися з властивостей матеріалу та братися до організації його, треба вивчити як саму техніку мистецтва, так і всі своєрідні особливості самого матеріалу. Ось через що М. Бойчук, подібно

до Пікасо, Сезана, Гогена і інших художників Заходу, заглибився в аналіз специфічних властивостей мистецтва та природи його. Він, як учений, поринає в аналіз минулих мистецьких форм і намагається пізнати, забуту художниками-ілюстраторами нових віків, природу самого образотворчого мистецтва.

Обраний ним раніше художній шлях — монументальне мистецтво — характером роботи завжди відрізнялося від інших мистецьких напрямків, що базувались на твердженнях Юма (психологізм) або додержувалися трансцендентальної методи пізнання. Монументальне мистецтво давало йому змогу без усяких зайвих плутанин за найкоротший термін і найвірнішим способом зрозуміти „природу“ мистецтва. Аналізуючи монументальне мистецтво, що буйно процвітало в минулому, ми бачимо, що в ньому, як ніде, виявлено і чітко додержано принципів, які оформлялися в нових мистецьких гаслах. Користуючись, як справжній майстер, із мудрої думки: „Раніше, ніж доходити до синтезу, треба зробити аналіз окремих елементів“, згодом Бойчук уточнює шукання і поринає у вивчення вже окремих елементів формотворчості, як от композиції, лінії тощо. Але і їх він вивчає не за сенсуалістичними принципами, за якими пізнання світу можливе лише за допомогою почуття, а виходить із твердження, що хоча за джерело пізнання править почування, але за ним є зовнішній світ, який діє на наше почування і викликає в нас уявлення.

Що ж ці нові настановлення, ця диференціація в аналізі мистецтва і зокрема аналіза монументального мистецтва минулого йому дала? Насамперед те, що він ясно зрозумів, який складний взагалі весь мистецький процес, який він повинен бути відмінний від чистого досвіду художника, що має діло лише з самим змістом або чистими формами мислення (трансценденталізм) і як він по суті відрізняється від простого натуралістичного виображення або ілюстрації слова. Вивчення і сучасних західних художників, і майстрів минулого ясно виявили, що художники-майстри, щоб розв'язати мистецькі завдання, користувалися з різних способів композиційних побудов і робили наголос то на лінію та фарбу, то підкреслювали окремі частини, то нарешті урівноважували їх в єдиному цілому. Так поволі, крок за кроком, через студії він доходив до думки, що загалом мистецтво має своєрідну форму вислову, якою, як і словом, можна виявляти думки. Так само для нього ставало ясно, що і окремі елементи художнього твору, як фарба, лінія, форма, своєрідною організацією можуть або помножувати експресію вияву, або навпаки — гальмувати її, і через те мистецький шлях художника повинен орієнтуватись на формотворчість.

М. БОЙЧУК ТА МИНУЛА МИСТЕЦЬКА КУЛЬТУРА

Повстає запитання: як же саме Михайло Бойчук трактував минулу мистецьку культуру, як він ув'язував ці свої студії з новими своїми мистецькими проблемами, настановленнями? Аналіза його робіт ранішого часу, персональні розмови з самим Михайлом Бойчуком дозволяють відповісти на це запитання так: монументаліст Бойчук, художник-емпірик, на початку своїх мистецьких шукань, аналізуючи мистецьку культуру, намагався знайомитись із тим дійсно клясичним досвідом художників, що зібрано в ділянці орнаментально-декоративних монументальних мистецтв або станкових з монументально-декоративним настановленням. Дійсно, в ділянці композиційних розв'язань, фактурної культури та культури рисунку майстри минулого були міцно озброєні. Михайло Львович, вивчаючи минуле, зовсім не фетишизував цих досягнень і не думав, що ці форми могли бути цілком придатні до нових умов. Ні, йому добре були відомі їх хиби й брак єдності методи роботи та теоретичних настановлень. Він розумів, що майстри минулого були по суті догматистами. Для нього було ясно, що минула мистецька культура в своєму розвитку не являла чогось єдиного, поступового, як це думає і по цей час багато художників.

Справді, коли б ми побажали детально ознайомитись із мистецькою культурою минулого й вивести закон поступової еволюції мистецтва (як це намагаються робити художники, навіть теоретики — прихильники філогенетичної теорії, наприклад, академік Шміт), то ми слідом за філогенетистами зробили б ряд неприпустимих помилок. Поступової еволюції мистецтв немає, і всі минулі мистецькі епохи повні ритмів піднесення і занепаду; єдине людське мистецтво, що розвивалося б за єдиним принципом — це фікція; навпаки, мистецтво, як і саме клясове суспільство, повне суперечностей, наворотів до ранішніх форм.

Життям мистецтва керують певні діалектичні закони, є діалектика форм творчості, і світовідчужання художника являє собою один із найактивніших чинників, що має безпосередній вплив на формотворчість.

Михайло Бойчук також добре розумів, що в минулій мистецькій культурі, поруч із високоякісною фаховою продукцією, у вузькому технічному розумінні, було багато негативних моментів. Дійсно, коли б ми захотіли проаналізувати методи роботи майстрів, їхні, сказати б, філософські настановлення, то ми прийшли б до тієї думки, що в минулому художники-монументалісти були під без-

посереднім впливом раціоналістичної методи думання; навіть більше: багато з них, слідом за Платоном, визнавали, що взагалі поняття існують безтілесно, незалежно від речей, що поняття є реальні. Звідси хиби художників, що, беручи за вихідний



2. М. Бойчук: Ескізи. Львів, 1912 р.

пункт мислення поняття, фактично по суті опрацьовували лише саме поняття. Спосіб роботи примітивістів за такими настановленнями набирав догматичного характеру, інакше сказавши, такого, коли вони всю річ трактували за низкою догматичних тверджень і вже наперед визначених мистецьких законів. Повторюємо, розумів ці хиби в минулій мистецькій культурі Михайло Бойчук; для нього не треба було доводити, що методи роботи художників, де переважають абстрактно-загальні форми в мисленні, є негативне явище.

Виявивши позитивні і негативні риси минулої мистецької культури, Михайло Бойчук не наслідував форм примітивів, не фетишизував минулого мистецтва, а лише розглядав його, як допоміжний матеріал, що може новому художникові стати в пригоді. Для ілюстрації сказаного наведу один приклад — експериментально-аналітичну роботу М. Бойчука. Я маю на увазі його „Жіночу голову“. Що цікавить художника, чого домагається в даному разі він? Суто фахове завдання: він намагається пізнати й розв'язати функції ясних і темних штрихів як одного з елементів оживлення площі. Уважно приглядаючись до цієї аналітично-дослідчої роботи, ви кінець-кінцем бачите не голову жінки, а лише добре розв'язання проблеми взаємин світлого і темного штриха; білі штрихи одночасно і активізують, і розбивають верхню частину обличчя. Ритм темного штриха у нижній частині обличчя і світлішого у верхній виділяє, живить саму виразність і силу штриха, а з цим і площі. Сила кольору очей—біла пляма і чорна—ще раз підкреслює суто фахову проблему. Прямокутні форми по кутках цієї експериментальної роботи теж не випадкові, бо урівноважують напрямок голови, в той же самий час доповнюючи виразність овалу самого обличчя.

Такою практичною стежкою—поглибленим вивченням живописних способів минулого—прямує Михайло Львович і що раз то більш диференціює саме вивчення минулого мистецтва. Далі він, як показують його роботи, вже вивчає не ізольовано самий твір, а також і те, що спричинилось до народження тих або інших композицій. Така робота була дійсно цінна і конче потрібна для нового художника. Аналізуючи форми старих віків, відшукуючи причини виникання тих чи інших форм, ми надібуємо на цікаві моменти. Приміром, художникам минулих віків було добре відомо, що твір, який сприймає глядач, що сам рухається, повинен прибирати не такої форми, як картина, що статично сприймається. (Це добре розуміли єгиптяни). Далі, художникам минулого було добре відомо й те, що коли мистецький твір був елементом архітектури і доповнював її, то повинен був компонувався зовсім відмінно від тих творів, що не були пов'язані з архітектурою і не творили разом із нею чогось суцільного, тобто не були єдиним емоціональним збудником. Картина станковіста ставила вже інші проблеми, вимагала іншого варіанту компонування, ніж монументальна фреска, бо станковіст був примушений урахувати ізольованість твору, притягувати увагу глядача вже іншими способами. Отже, сказане стверджує, що студії мистецтва минувшини збагачували мистецькі знання художника.

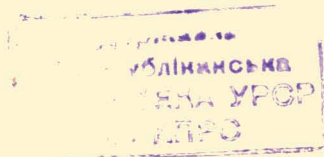
МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА М. БОЙЧУКА НА ЗАХОДІ

В 1907 році Михайло Бойчук закінчує портрет „Жінки“, в якому він визначає себе як майстра чіткої форми та художника-новатора, що пориває з імпресіоністичною методою роботи. У цій праці в нього яскраво визначається третє досягнення—спрямованість на економію засобів, на виразність форми. Так само треба відзначити і те, що вже в цьому творі помітна архітектурна урівноваженість окремих частин твору. Суто монументальну проблему він доводить вже до високого ступеня. Отже вже в цій роботі, що загалом виконана за принципами монументалізму й розрахована на своєрідну експозицію для споглядання, помітно окреслюється постать умілого майстра-конструктора. Безпосередня ж аналіза портрету „Жінки“, а саме — ходу чіткої, виразної хвилястої лінії портрету, доцільности в побудові форм у цілому творі, лінійної композиції і волосся, і самого обличчя — підкреслює правдивість вищенаведеної нашої думки. Отже, М. Бойчук уже в „Жінці“ позбавився імпресіоністичних метод роботи і стає на шлях сезаннівської „роздуми з палітрою в руках“; у цьому нас ще раз переконує будова не тільки форм верху обличчя й волосся, а й одяг жінки, яку він добре „розбиває“ лініями комірця й намиста.

Отже, зазнайомлення із зразками минулої мистецької культури для М. Бойчука дає значну користь. Підемо далі й розглянемо твори пізніших років.

В 1909—1910 рр. Михайло Бойчук опрацьовує „Жінку з гусками“; у ній помітна струнка система будови і виявлено відмінні від попереднього твору принципи роботи. Дійсно, коли порівнювати цю річ із „Жінкою“, в якій, при всій лінійній архітектоніці ще не виявлено тяжіння, внутрішньої динаміки в широкому розумінні цього слова і де проблема лінії ще грала додаткову ролю, то в даному разі справа стоїть інакше. Тут художник на перше місце виводить, як найголовніший компонент, лінію. Рух, життя лінії, динаміка, напруженість — ось що цікавить Бойчука в цій праці. Аналізуючи лінію цього твору, переконуємося в тому, що художник не тільки віддає їй головну увагу, а вже добре осягає і виявляє всю природу лінії. Порівнявши нову працю з попередньою, доходиш думки, що він ще в ті часи цілком позбавився в композиційній побудові догматичности й шабляновости. Якщо першу річ (великого формату) опрацьовано для сприймання з далекого віддалення й виконано за принципами монументального мистецтва, то „Жінку з гусками“ Михайло Бойчук композиційно будує за

2216649



іншим принципом: у ній все розраховано на сприймання зблизу. Повстає запитання — чому саме ще в ті часи Бойчук підносив у своїх роботах проблему взаємин самої формотворчості, конкретніш — форми і сприймання? Тому, що Михайло Бойчук, розробляючи проблеми монументального мистецтва, самим ходом розв'язання композиційних завдань примушений був ураховувати і глядача, а саме — експозицію при сприйманні речі. Зауваживши це, перейдемо ближче до аналізу „Жінки з гусками“.

Що конкретно цікавить М. Бойчука в даному разі? Яке в нього було домінантне настановлення? В загальних рисах із попереднього про це ми вже довідалися. Це, повторюю, була проблема ліній у композиції. Приглядаючись ближче, ми стверджуємо, що вона стає за зразок вищої форми виображення реальності і то такої, коли художник подає не самі елементи для опосередкованого сприймання, як це роблять імпресіоністи, натуралісти тощо, а саме опосередковане сприймання, тобто за таку форму, що повстала в наслідок перетоплення в горні мистецької творчості майстра самого явища. Правда, сприймаючи цей твір, ми спочатку будемо вбачати в вищенаведеному твердженні парадокс, але це тільки спочатку. Відкинувши традиційні ілюзійні підходи до речей, ми перш за все помітимо, що цей твір має в собі приховану динаміку, — танеєвські та стеценківські музичні ходи; і друге, — що він реальний й дійсно живе своїм життям. Характеристику жінки, рух її художник виявляє лінією, що дає обмежені форми виявлення. Вгляньмось у постать, спробуймо проаналізувати її. Художник передав, виявив найголовніше: замкненість жінки в собі. Від жінки віє спокоєм споглядання. Він цілком реально трактує гусей, влучно їх характеризує і подає. Дерево й сонце знову таки реально виявлені й підкреслені, як окремі елементи природи, що цілком байдужі до розгорненої дії і замкнені в собі. В ній прекрасно підкреслено і виявлено декілька настановлень, глибших за натуралістичну форму письма реальності. Чи ж ця річ своїм трактуванням не яскравіша за психологічні характеристики, навіть такі, як ми спостерігаємо у видатного західнього майстра психологічного рисунку Валлотона?

Думаємо, що яскравіша. Ілюстрації словесних форм, упорядкування мистецької форми стороннім-психологічним чи будьяким іншим-елементом в даному рисунку місця не знайшли. Мова ліній цікавить М. Бойчука, її він робить центром уваги.

Таким підходом до розв'язання мистецьких завдань Бойчук виявляє дійсну природу і властивість образотворчого мистецтва, що може промовляти своєю власною мовою, характерною задля

образотворчого мистецтва. Ця річ знову підводить нас до думки, що проблема художника — то проблема формотворчості. Але підемо далі. Розглядаючи жінку, що скомпонована в центрі малюнку, запитаємо себе: що цікавить в цьому випадку худож-



3. Тимко Бойчук: Молочниця. 1921 р.

ника? Відповідаємо: з одного боку суто фахова проблема — життя ліній, комбінація їх, а з другого — нове завдання — проблема реального зображення, коли вона стереже гусей. Вдивляючись у вирисовану постать, бачимо одне: скерованість усього організму жінки, сконцентрованість усього тіла. Розкиданості тут немає. Але як же він досяг цього? — Не перенісши уваги на вираз обличчя, як це робив видатний український портретист Боровиковський або Мурашко, чи, нарешті, і граційний Левицький? Цього він досягає іншим способом. Він відкидає фарбу і форму як мистецькі компоненти і використовує лінію — найабстрактніший з усіх мистецьких компонентів, що сам собою не викликає ніяких асоціацій, може в даному разі найдоцільніше використаний. Цікаво майстер розв'язує завдання настановленості: він її подає комбінацією пасивних, без єдиного напруження ліній (правий бік жінки, рука і спідниця), з виразно активно рухливими (ліва рука, бік), що передають рух, спрямованість тіла жінки.

Так лінійним способом трактує Бойчук постать жінки. Приглядаючись до інших предметів, ми помічаємо, що він їх комбінує

вже відмінним способом. Вивчаючи композиційну побудову гусей, не можна не помітити дійсно майстерного способу: ритмічного пов'язання розкладених фігур гусей за певною послідовністю, що цією композиційною рухливістю ще більш підсилюють саму дію. Можна було б деталізувати нашу аналізу, але ми думаємо, що вищенаведене досить яскраво виявляє початковий шлях роботи Михайла Бойчука, а також ілюструє думку, що проблема композиції малюнку у М. Бойчука, метода роботи—усе це разом узятє, залежно від спрямованости художника, бажання виявити, підкреслити характерне, набирають діалектичного відтінку.

Такою стежкою прямував Михайло Бойчук іще в ці дореволюційні часи в мистецькому центрі—Парижі; таким способом він підходив до розв'язання мистецьких завдань і цим відрізнявся від метод роботи західних нового часу художників. Нарешті ні Сезанн—цей клясик відчуженням, що кінець-кінцем не зміг відкинути імпресіоністичної маніри письма, ні Гоген, який досягнув лише „тайну“ величної урочистої композиції, що ставала в нього за доміную, ні Матіс, що останнім часом повернувся до імпресіонізму, не могли стати Михайлові Бойчукові за навчателів, інакше сказавши,—тих художників, яких годилося було б як методами так і формою наслідувати.

Отже Михайло Бойчук, відкинувши спрощену маніру споглядання, ілюзорність, цим самим перед собою розкривав нові соціально-цінні практичні настановлення, нові способи споглядати речі, що кінець-кінцем його приводить до глибшого пізнання форми речей і нарешті привчає, як висловлюється видатний мистецький теоретик філософ Гюйс, бачити крізь стіну.

Нові обрії, безмежні чисті простори розкривались перед творчими можливостями художника Михайла Бойчука, що, не маючи безпосередніх навчателів, самотужки прямував до розв'язання живописно-монументальних проблем, до піднесення на значну височінь монументального мистецтва. Реалізації мрій великою мірою допомогла його стихійна діалектична метода мислення, що полегшила можливість скористати скарби минулої мистецької спадщини і врятувала його від тих прикрих збочень, у які впали навіть такі цікаві західні майстри, як Альберт Глез, Леже, Ліпшиц, нарешті і конструктивісти всіх відтінків, що, знову відірвавшись від дійсности, апелювали до чистого розуму, апріорних форм „чистого мислення“. Діалектична метода мислення допомогла йому врятуватись від тих підводних каменів, об які фактично розбився весь раціоналістичний фронт мистецтва.

Тепер зробимо підсумок. Перші кроки роботи Михайла Бойчука можна характеризувати, як перший західний паризький етап мистецького розвою майстра -новатора, що в передреволюційні часи практично розроблював ряд нових проблем і який своєю працею стверджував: мистецька робота художника є формотворчістю, у якій форма по суті є осередок усіх змагань художника й становить зміст його роботи. Зміст і форма в мистецтві по суті повинні бути і є завжди неподільні. Всі методи роботи, самий принцип роботи, упираються в мову форм, лінії, а далі й фарб; тим самим образотворче мистецтво в наш час набирає великої соціальної значености, широких перспектив для дальшого розвитку.

Михайло Бойчук у всесвітньому центрі мистецтва — Парижі (із 1907 до 1910 року включно), як бачимо, не тільки зорієнтувався в бурхливому мистецькому житті, а навіть устиг у цій життєвій мистецькій академії здобути все, щоб оформитись як художник -монументаліст, про що і зазначили як французькі критики, наприклад Аполінер, Сальмов, так і росіяни, наприклад Я. Тугенхольд.

Проте, Михайло Бойчук і далі не задовольняється самим вивченням тогочасної мистецької культури в Парижі. В 1910 — 1911 рр. він вибуває на художні студії до Італії: у Венецію, Падую, Фльоренцію, Міляно, Тревізор, а простудіювавши найвидатніші твори Західньої Європи, він в 1912 році вибуває в нову художню подорож на схід Європи, до Росії, де його захоплює європейська війна, і він, як підданець ворожої країни, був засланий до одної із східніх губерній колишньої Російської імперії.

Цікаво відзначити те, що Михайлові Бойчукові по приїзді до кол. Російської імперії, Російське Археологічне Т-во запропонувало відразу перевести реставраційні роботи в старовинній церковній живописі в с. Лемешах.

Отже 1914 роком включно закінчується західний етап мистецької роботи Михайла Бойчука.

СПРЯМОВАНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ XX СТОЛІТТЯ

З поваленням царату, тобто 1917 року Михайло Львович переїздить до Києва, де відразу бере активну участь у будівництві нової української мистецької культури, зокрема в організації високого мистецького закладу — Української академії мистецтв. З 1917 року вже на Україні розпочинається новий етап мистецької творчої діяльності Михайла Бойчука.

Мистецький рух передреволюційного десятиріччя на терені України можна схарактеризувати як боротьбу поміж двома напрямками — модерністичним, буржуазним, що лише народжувався, та рештками передвижників, що після 1905 року, тобто після свого останнього „цвіту“ вже котились до занепаду. Кілька слів про ці два напрямки.

Найголовніша хиба „передвижників“, що привела їх до занепаду, була невиразність їх суспільного ідеалу. Були вони представниками чистісінького ідеалізму, що прямував до загибелі. Конкретні спроби народників здійснити свої ідеали, шлях реалізації цих ідеалів, був дуже простий: іноді вони обмежувались констатацією розкладу етичних основ у суспільстві, себто були фіксаторами подій, іноді ж вони намагались давати урядові поради, тобто знову ставали пасивними дорадчими. В одній із своїх робіт Плеханов зазначає, що народники в усіх своїх виступах по суті плакали над собою, бо усвідомлювали свою безсилість і безпомічність, що приходила до них через брак зв'язку ідеалів із дійсністю. Дійсність ішла в один бік, а ідеали народників—у другий або краще сказати вони тупцювались на одному місці. Підемо далі й з'ясуємо художні позиції нового модерністичного напрямку.

В той час, коли французька критика ще в 1910 р. висловлювалась про Михайла Бойчука, як про майстра-монументаліста, що підносить нові цікаві проблеми колективної творчості, в цей час на Україні ватажки модерністичного руху, як от М. Сріблянський, ще лише ставлять питання про нові шляхи розвитку модерністичної української культури, що характеризується надмірним суб'єктивізмом та індивідуалізмом. Наші модерністи закликали: „Всі, хто хоче жити і творити, мусять спустити завісу над сценою, де стоїть утворена українофілами апотеоза примітивної культури—фантастичний нарід“, далі йде порада в ім'я складности, глибини, розмаху, в ім'я загадкової блакиті вищого вийти на свіже повітря дії, руху, праці та індивідуальної творчості. Цими настановленнями Сріблянського модерний рух у мистецтві наближався до західніх буржуазних мистецьких настановлень. В дальшому зростанні модерністи, вустами другого теоретика, Авратинського, накреслюють навіть деяке деталізування, розшифрування цих сріблянських настановлень. Ув Авратинського дуже часто фігурує поняття Краса (з великої літери), поняття, що модерністична художня критика, навіть оцінюючи мистецьку творчість, починає брати за критерій. Повстає запитання: що ж конкретно вкладали модерністи в це поняття Краса? Для відповіді

дозволимо навести визначення того ж таки Авратинського: „Краса є многостороння, як сама творчість; у кожного художника вона набирає своїх відмінних форм, стає особистим, суб'єктивно-невловимим, безпосереднім розумінням, своєрідним способом



4. Тимко Бойчук: На пасовиську. Темпера.

бачити“. Так визначає поняття краси цей модерністичний критик, що далі вимагає від художника-творця „викриття тайн людської душі“. Ці викриття, доречі, на його думку, можуть лише тоді ставати за прекрасні зразки, коли будуть творитись „вогнем душевних мук і безупинних шукань нової тайни природи, нової гармонії фарб, лінії“. В цих твердженнях модерністична критика відбиває відомі кантівські й шіллерівські „конкретні“ теорії, як і теорію вчування Ліпса. Не можна також не помітити й характерної спрямованості, бажання пристати до махівських позицій у мистецтві, що разом із цим у творах М. Сріблянського химерно переплітаються з елементами американського прагматизму. Суб'єктивні форми творчості, вияв інтуїтивним способом свого „я“ —

кладеться в основу мистецької роботи, нагадує бергсонівські філософські концепції.

Це настановлення яскраво характеризує всі принципові засади модерністичної течії.

Єдиним порятунком, що міг би врятувати художника від занепаду — це зміна самих методологічних засад творчості, але модерністи цього не зробили, отже замість „рятування“ мистецтва від передвижницького примітиву, спрощеності, сами опинилися в не менш безнадійному стані — на роздоріжжі.

Невідомо, кудю б завели українське мистецтво ці, знову таки ідеалістичні й модерністичні настановлення, коли б не визвольний революційний рух, що приніс із собою Жовтень. Лише ним художники знову примушені були наблизитись до дійсності, до „грішної землі“, де вже 1917 року розпочалась кривава боротьба за новий соціалістичний лад, за нові суспільні взаємини. Ця дійсність примусила художника задуматись над перспективами дальшого росту української мистецької культури.

Жовтень гостро поставив питання про шляхи майбутнього розвитку культури, в тому числі й мистецької; із Жовтнем уперше загострюється питання про соціалістичну культуру.

ПРОБЛЕМА СОЦІАЛІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ І НОВЕ УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

Розвиток техніки несе з собою з одного боку широкий розподіл праці, а з другого боку — централізацію. Цей подвійний діалектичний процес, як зазначає Деборін, перетворює особу в частину великого колективу; „особа“ губить свою „самостійність“; у процесі виробництва й суспільному житті вона втягується в цілий ланцюг залежностей. Розвиток економіки сприяє народженню колективу, а разом із цим і нової людини — члена соціалістичного суспільства. Соціалістичне будівництво всіх робітників т. зв. надбудови, культурного фронту, поділяє на два табори: один допомагає перебудовувати людську психіку з буржуазної на соціалістичну, другий становить або свідомих оборонців буржуазної культури, або осіб, що перебувають на роздоріжжі. На перший погляд здавалось би, що нові радянські форми не повинні були б мати великого впливу на мистецтво, що воно мусіло б і надалі продовжувати виображення дійсності за найзрозумілішими ілюзійністичними принципами. Здавалось би, що революція повинна вплинути на зміну лише тем. Так зрозуміли своє завдання художники АХР'у, так розуміли його художники

недалекого минулого, як от Гогарт, Джон-Буль, Гільрей, Роландсоон, або в наш час Стейнлен, Кольвіц, Цилле, Грос, із українців—Ярошенко. В дійсності ж у зв'язку з велетенськими подіями на терені нашого Союзу, з реформами суспільно-виробничих відносин перед художниками повстають і вирішуються нові грандіозні завдання: допомагати класовому вихованню й перевихованню суспільства в соціалістичному дусі. Будівництво нової культури ставить перед художником нову проблему— проблему свідомої, плянної, організованої участі в пляновім „оброблюванні“ людини за допомогою мистецтва; інакше казавши, нові завдання від художника вимагають перетоплення свого безпосереднього сприймання, шукання адекватних форм вислову, тобто таких нових форм роботи, що аж ніяк не в'яжуться з думками Шеллінга, з думками, мріями про „свобідне“ мистецтво, що ще й досі широко розповсюджено і на Заході, і в нас на Україні.

Жовтнева революція висунула конкретні форми участі художника в будівничому процесі. Модернізм не врятував художника. Що залишалось йому робити при таких ситуаціях?— Або йти, злитись із виром самого життя, ставати на нові рейки, як це й зробив модерніст Г. Нарбут, або відійти від життя і продовжувати плекати своє індивідуалістичне „я“. Для Михайла Бойчука практично утилітарні вимоги революційної дійсності до мистецтва, лозунги „Мистецтво масам“—були його мистецькими переконаннями. Монументалізм своєю спрямованістю, всім своїм настановленням орієнтується на масового споживача. 1920 року Михайло Бойчук стає керівником перших державних майстерень. За його безпосереднім керівництвом виконується різні малярсько-декоративні роботи, наприклад: розпис агітпароплава „Більшовик“, декорування оперового театру підчас Всеукраїнського селянського з'їзду, розпис Луцьких казарм у Києві, прикраса, на запрошення уряду УСРР, до V З'їзду рад, праця на Всесоюзній сільсько-господарській виставці 1923 року, нарешті оформлення Київського кооперативного інституту.

Тепер перейдемо до безпосереднього зазнайомлення з художньою діяльністю основоположника української школи монументалістів, що одночасно з цією громадською художньою роботою провадив і провадить по сей час безпосередньо педагогічну роботу як професор Київського художнього інституту.

Для зручності, оцінюючи всю дальшу художню роботу Михайла Бойчука, розгляньмо спочатку його педагогічну роботу, а пізніше його безпосередній експериментальний мистецький доробок.

ШЛЯХИ ПЕДАГОГІЧНО-МИСТЕЦЬКОЇ РОБОТИ М. БОЙЧУКА

Перші кроки художньої діяльності М. Бойчука на Україні виявляють настирливе бажання взяти якнайактивнішу участь



5. 1. Падалка — Т. Бойчук: Ілюстрація до дитячого журналу „Барвінок“.

у піднесенні художньо-фахової освіти українського художника, що з багатьох об'єктивних причин, а саме за відсутністю на Україні до революції високого мистецького закладу, перебувала у занепаді. Початковими заходами М. Бойчука були змагання направити думку художників на зрозуміння нових, відмінних шляхів розвитку мистецтв та нових проблем.

Нема в мистецькій ділянці найтруднішої, найвідповідальнішої роботи за педагогічну. Справді, ми всі добре знаємо, що навчання мистецтва завжди ув'язується з одного боку з формуванням світогляду учня та засвоєнням цілого ряду допоміжних знань із філософії, а саме—взаємовідносини суб'єкта до об'єкта, критерії істини, форми мислення, і з другого—навчання художньої роботи також потребує чималих знань із психології мислення та сприймання, без чого ніяк зрозуміти вимог глядача. На жаль, останніх питань в психології ще й досі не розроблено.

Ми навели одну групу труднощів, сказати б труднощів першого плану, що — доречі з нерозробленістю педагогіки мистецтва, як науки, — не тільки в нас на Україні, Росії, а й на Заході значно ускладняє педагогічно-мистецьку роботу з дорослими.



6. С. Налепинська: Обкладинка. 1921 р.

Своєрідні специфічні умови нашої переходнової доби, які схарактеризував Ленін як „розрив між дійсністю і ідеалами, між теорією і практикою, що стає одною з найбільших хиб і бідою, яка залишилась нам від капіталістичного суспільства в мистецькій педагогіці, несуть із собою ряд ще нових труднощів“.

У цю бурхливу переломну добу, на завороті революції, на перевалі від капіталізму до соціалізму, на крутому узвозі будови соціалізму, в цю добу, коли всі категорії соцбудівництва, всього соціально-економічного буття ще мають на собі печать переходу від старого до нового, педагогічна робота дійсно стає надзвичайно важкою. Педагогічну спрямованість Михайла Бойчука можна схарактеризувати, як бажання підготувати нового художника, що зміг би зорієнтуватися в нових завданнях художньої культури і задовольняти в монументальних формах вимоги дійсности. На шляху до реалізації цих змагань повставав ряд перешкод, із яких одною

з найважливіших був самий контингент учнів, що характером мислення і художнім настановленням були індивідуалісти. Художники, серед яких виховувалась молодь, через обставини їх життя й праці, що не давала безпосереднього широкого об'єднання сил, безпосереднього виховання на організованій суспільній праці, колективістських навичок учням не могли дати.

Отже, художникам-інтелігентам, що прийшли до М. Бойчука, одержавши художню закваску в передреволюційних художніх школах, щоб всією істотою сприйняти ідею колективної форми праці й пристосувати себе до дисципліни, безперечно треба було пережити цілу революцію.

Звідси зрозумілі й природні ті „рецидиви“, повстання проти потрібних організаційних форм, обмеження; звідціль навіть і в самій школі боротьба за „автономію“ тощо.

Яким способом М. Бойчук будує свій педагогічний процес? Цю роботу він намагається провадити не через моральні проповіді, а через безпосередню практичну роботу. З власної практики йому добре відомо, що безпосередня практика й участь у художньо-практичній роботі лише зможе допомогти створити переверот у самій психології мистецького мислення.

Перейдімо до в'яснення основних принципів роботи. Михайло Бойчук усю свою педагогічну роботу намагався плянувати через обслуговування вимог життя. Маючи перед собою в далекій перспективі підготувати художника-колективіста, він задля здійснення цього всю свою навчальну роботу поділяє на декілька етапів: спочатку він намагається зорієнтувати художника у властивостях матеріялу, а далі в способах організації його. Гасло західного мистецтва про організованість форм на площині Михайло Бойчук кладе в основу всього мистецького педагогічного навчання. Вся початкова навчальна робота мала на меті зорієнтувати й зосередити увагу художника на технічно-фахових проблемах. Треба зазначити, що й ця форма роботи при слабій орієнтації молодого художника в специфічних завданнях художника, як майстра-організатора самої стихії матеріялу, теж була не з легких. Що таке мистецька культура? Це визначення до цього часу має багато тлумачень і визначень. Звідціль набирає різних форм тлумачення художньої культури митця. Одні трактують і розуміють, що в поняття художньої культури митця входить лише одна проблема—це орієнтація в матеріялах, в знаннях технічно-фактурного порядку, специфічних проблемах рисунку, форми, світла й організації їх (Арватов). Другі крім цього додають композиційні елементи; треті розгалужують робо-

ту художника на розв'язання проблем станкового монументального, графічного мистецтв; нарешті четверті залучають і філософські моменти, з якими яскраво повстає проблема глядача в широкому розумінні цього слова. Бойчук орієнтувався в цих усіх визначеннях, що не перечили одне одному, а тільки в різних площинах трактували ролю художника; урахувавши всі труднощі роботи двох-трьох останніх тлумачень, до яких художник повинен підготуватись, спрощуючи свою роботу до мінімуму, він намагається передати учням лише саму початкову форму знань технічного порядку. Отож, другим його педагогічним гаслом було не вчити, а лише скеровувати думку учня, допомагати йому в якнайкоротший час перевести революцію в мистецькому мисленні, а далі показати найпростіші способи опанування стихією матеріалу.

Пригадуючи деякі факти з безпосереднього педагогічного процесу, ми стверджуємо: не зважаючи на відсутність у М. Бойчука теоретично зафіксованих певних визначень, самий процес уже початкової роботи набирав стрункої системи.

На перших кроках після теоретичного орієнтування учня в завданні, що грало ролю загального настановлення, Михайло Бойчук намагається за допомогою демонстрації мистецької продукції, як сучасних майстрів так і старовинних, безпосередньо підвести художника до самостійного спостереження, аналізу матеріалів і то з таким розрахунком, що сам учень повинен відшукувати організованість композиційної побудови тощо. За матеріали для цих студій ставали не тільки твори Сезана, Гогена, Вангога, Ренуара, Пікасо й інших видатних майстрів сучасності, а також твори середньовіччя, Єгипту; в колекціях і збірках Михайла Бойчука можна було здибати репродукцію творів художників Китаю, Японії, Персії, Росії, України, а також і творів народної художньої продукції. Повстає запитання: як же практично проходив самий процес, якої безпосередньої форми в цьому процесі набирав Михайло Бойчук як педагог? Тут годі було б шукати якогось шаблону або — ще більше — мистецької обмеженості самого навчателю. Не було його. Михайло Бойчук, беручи завжди активну участь в аналізі робіт, завжди добре орієнтуючись у мистецьких творах як педагог, урахував ступені розвитку учнів; звідціля — різноманітність настановлень підкреслення різних відтінків, варіантів, формотворчості.

Мені особисто не раз доводилось самому розмовляти і спостерігати його розмови з іншими. Від усіх цих розмов і спостережень у мене залишалось одне враження — Михайло Бойчук завжди, аналізуючи твори, об'єктивно підкреслював формально-

технічні досягнення, завжди визначав функціональну спрямованість твору на різних щонайконтрастніших матеріалах примітивістів, реалістів, імпресіоністів і т. ін., підкреслював фахово технічні досягнення й культуру поодиноких художників. Одного



7. С. Налепинська: Десятиріччя.

разу в розмові про мистецтво Михайло Бойчук, високо оцінюючи єгипетський рисунок за його чіткість, єгипетську скульптуру і примітив за його організованість, одночасно з цим проглядаючи твори Тіціяна, підкреслював і розцінював цього художника, як доброго майстра, хоча ми знаємо, що Тіціян був майстром, який наскрізь подавав психологічні роботи. Подібну високу оцінку він подавав і Веляскесові, Беліні, хоч знову ці майстри аж ніяк не нагадували ні примітиву, ні тим паче єгипетських форм трактування.

Михайло Бойчук, виходячи зі своєї безпосередньої практики, спочатку намагався привчити щонаймолодшого художника з олівцем у руках аналізувати мистецькі твори й шукати в творах

композиційних принципів будови, розв'язання художниками декоративно - площинних проблем, архітектурних урівноважень, а далі добачати окремі способи розв'язання майстрами проблем ліній, форм, світла, тощо. Будуючи навчальну роботу таким способом,



8. С. Налепинська: Перед наступом білих.

Бойчук залишається вірним своєму педагогічному настановленню—„не вчити, а направляти“, бо з такої практичної роботи його учні сами приходять до висновків, що треба опанувати стихію матеріялу, а далі — що проблеми мистецтва — то проблеми формотворчості. Висвітливши перші конкретні форми педагогічної роботи, ми, користуючись із нагоди, паралельно висвітлім і проаналізуємо те, в якій мірі таке настановлення і така лябораторна робота з учнями дала конкретні реальні наслідки, вплинула на мистецьку продукцію молодих художників. Аналізуючи художню продукцію молодих художників школи М. Бойчука, треба відзначити, що навчателєві дійсно пощастило переключити увагу учнів на суто-спеціальні фахові проблеми, тобто повернути

розумові всю його колишню значеність. Це досягнення. Але разом із цим були й негативні моменти: переоцінювання в мистецькому процесі значіння формальної логіки. Ураховуючи стан психології мислення молодих художників та революцію в тому ж самому мисленні, це перегинання стає не дивним, не несподіваним, навіть природнім. У роботах учнів школи М. Бойчука першого етапу можна було чимало помітити іноді просто невдалих механістичних перенесень старих способів, цілих композиційних будов, цебто всіх тих огріхів, на які не раз звертала увагу радянська суспільність. Ми й собі відзначимо ще одну значну хибу — це стовідсотковий орнаменталізм.

Ілюструю прикладом. У роботах Падалки й Т. Бойчука до дитячої книжки „Барвінок“ усі постаті навскрізь пронизано орнаменталізмом. Помічалось те саме і в роботах Іванової, Седляра, Павленкової. В роботах цих майстрів здибуємо підпорядкованість сухим формально-мистецьким законам предметности; в цьому орнаменталізмі натура губила свою якісну прикмету. Нарешті у всіх тих роботах (див. ілюстрація до „Барвінку“) почувається механістичне перенесення принципів орнаменталізму. Отже, цих молодих художників за перший етап роботи можна було б назвати схоластами-орнаменталістами, що оперують синологізмами. Насправді шлях роботи був такий: вони аналізували поняття слова і створювали таким чином нові думки. Це була перша хиба молодих монументалістів. Але підкреслюючи це, ми одночасно з цим повинні підкреслити, що ми не відкидаємо орнаментальности, а тільки вважаємо, що і в цю ділянку вноситься деякі корективи. Нова орнаментальність наших часів повинна прямувати до утворення таких форм, за допомогою яких можна було б виявляти саму природу, конкретну дійсність і відкривати властиву їй закономірність. Усе наше думання твориться, як відомо, з понять, але самі поняття відбивають на собі об'єктивне зображення дійсности. Отже, загальні закони не можуть бути виведені з абстрактно-логічних понять. Через те не можна слідом за Беконом розглядати справжній зв'язок речей, як це ми подибуємо в молодих монументалістів, в механістичній причиновості. Другою хибою вже не філософського, а суто-фахового порядку було, як ми вже зазначали, механістичне перенесення орнаменталізму до інших ділянок образотворчого мистецтва, наприклад, до ілюстрації книжки, кераміки, плякатної роботи, портретів тощо.

В роки кривавої боротьби, від художника ударним порядком вимагали безпосередньо обслуговувати мистецькою продукцією

потреби революції. Через те тоді було не до „тонкощів“. Скажемо більше: в ці роки, в умовах щонайжорстокішої лютої боротьби, навіть у партійній пресі висловлювали думку, що не треба особливо „напирати“ на думку про доконечність для пролетаріату „суспільного світогляду“, про основи пролетарської філософії і т. ін., бо ці „прекрасні речі“ в даний момент здібні лише відірвати увагу від безпосередньої боротьби. („Вестник Пропаганды“ вид. Моск. Губкому Р.К.П. № 3 з 24/IX 1919 р., стор. 4). Через це так званий філософсько-мистецький фронт за тих часів був майже оголений; через те саме славнозвісні богданівські теорії про пролетарську культуру проходили і до конструктивістів (Ган), апсихологізм, ечмеїзм, ідеологізм Лукачера в ділянці мистецтв не тільки не знаходили доброї відсічі, а навпаки — повновладно панували.

Михайло Бойчук в цей час у своїй педагогічній роботі загострює увагу молоді на суто-фахових проблемах: орієнтації в специфічностях поодиноких ділянок мистецтва та конкретній ролі й участі художника в поліграфічній, порцеляновій, текстильній промисловостях. Поруч із цим він і далі поглиблює, деталізує саме поняття про функції форми, лінії, композиції в цілому архітектурно-монументальному мистецтві; він зокрема взявся розробляти з учнями фарбові монументальні проблеми, де фарба, як відомо, відіграє специфічно допоміжну роль. (Див. експерим. твір „Молочниця“). Підкреслюючи ці нові завдання, відзначаємо, що Михайло Бойчук і тут досягає значних успіхів. Для ствердження своєї думки розберімо декілька робіт його учнів другого етапу. Почнемо з роботи Тимка Бойчука „На пасовиську“. Змістом у цьому творі молодий художник змальовує таку картину: на першому пляні з правого боку сидить хлопчик, що зігнувся в лівий бік, трохи лівіше художник малює собаку, вище вгорі — пару коней, що пасуться. Звичайнісінька жанрова тема. Але зовсім не звичайно опрацьовує її молодий художник, що слідом за вчителем намагається теж скористувати рух форм, щоб підкреслити саму дію. Що ж ми побачимо, коли перенесемо увагу на мову форм, ліній? Повільному ритмові коней своєю масивністю активно вторить дерево з правого боку і глухо з лівого. Замкненою в собі скомпоновано собаку. Також замкнено komponує художник і хлопця. Отже, художник виявив чотири настановлення, чотири різних життя. Помічаємо, що Т. Бойчук намагається провести ту саму думку, що й Михайло Бойчук у своїй картині „Жінка пасе гуси“. Але треба відразу відзначити, що цього молодий художник не досягає; зосередження уваги на проблемах композиції мас не дало йому

можливості переступити поріг композиційних побудов і до кінця подати накреслені якісні настановлення живих істот. Та разом з цим з приємністю можемо констатувати, що Тимко Бойчук, порівнюючи молодий художник, хоч ще й спрощено, але вже опосередковано сприймає природу, а далі, що він досить задовільно організує „стихію“ матеріялу, бо не матеріял „керує“ ним, як це ми і по сей час помічаємо в представників натуралістичних напрямків.

Як бачимо, і цей молодий майстер у цій своїй роботі вже наближався до тих художників, що провадять роботу „роздумуючи з палітрою в руках“.

Ознайомлюючись із роботами другого художника, що теж був під безпосереднім впливом Михайла Бойчука, працями Налепинської, наприклад її обгорткою до поезій Манджури, ми ще яскравіше усвідомлюємо всю цінність мистецько-педагогічної роботи Михайла Львовича. В цьому творі Налепинської ми бачимо досконалість штриху, яскраву архітектурну урівноваженість частин, добре скомпонований напис із самою постаттю. Ця річ є яскравий показчик того, що Налепинській добре відомі і використані навіть форми подачі психологічної якісної характеристики дії: намальована постать одночасово виявляє і лагідність форм, і рух їх; також помічаємо ми і відчуваємо надзвичайну легкість форми, навіть більше, повну відсутність речовости жінки, що розпливається в розгойданому штрихові, в цьому своєрідному ліричному фаховому ударі. Легкі, ледве помітні хвилі штрихів збуджують асоціації, зв'язані з відчуттям вітру; майстерна ж направленість голови й самого інструменту підкреслюють і доповнюють цю рухливу спрямованість цілої фігури.

Розгляньмо ще одну річ. Іншого способу трактування набирають речі художника Седляра, цього „ортодоксального“ Бойчукіста. Насправді Седляр „розвихрявся“: тая експресія рисунку, особливо останніх часів, динаміка рисунку, істотно відмінна від попередніх статичних речей. Його пізніші роботи набирають надзвичайно цікавих відтінків. Розгляньмо його рисунок „Збирають яблука“. Що за темою виявляє автор? Він намагається виявити рух постатів, що збирають фрукти. Але і в даному творі, як і в творах інших учнів М. Бойчука, годі шукати випадковости та хаотичности як у цілій композиції, так і деталях. Ритм, дисциплінованість і урахування сили характеризують роботу Седляра. Струнка поєднаність в єдине ціле правої й середньої постатів підкреслюється рухливістю самої дії; задля урівноваження з лівого боку, в протилежному напрямку вкомпо-

новано постать хлопця. Несуть свою функцію і фрукти, що знову таки для підсилення спрямованости фігур, за відповідною композицією, розкладено на площі. У Седляра, як і в Налепинської зовсім не помітно композиційної шабляновости; всі його



9. Малюнок С. Налепинської.

роботи в розумінні композиції (домінантне настановлення в Седляра) набирають значно відмінних форм.

У Тимка Бойчука переважає площинне трактування, більше декоративности, урочисто-спокійних форм; у Налепинської майже на всіх її речах лежить печать ліризму; у Седляра панує буйна форма, динамізм, експресія.

Підсумовуючи, ми дійсно переконаємося в тому, що Михайло Бойчук як педагог не тільки не шаблонує, не тільки не нав'язує свого, сказати б, „стилю“, а справді лише направляє, революціонує мистецьке мислення, „очищає гусинь“, як казав за старих часів український філософ Г. Сковорода. Поволі його учні привчаються розглядати мистецьку роботу, як проблему

формотворчості, тобто таку, де кожна лінія, форма, штрих світла і темна пляма і т. ін. завжди повинні виправдувати себе, виконувати свою функцію.

У зв'язку з так званим „Бойчукізмом“, як течією, проблема володіння матеріалами, питання формотворчості в українському новому мистецтві набирають актуального значення, з чим саме і український художник опановує ті формально-технічні знання, якими володіють найпередовіші художники заходу та володіли майстри минулого. Таку практично-цінну користь давала педагогічна робота М. Бойчука в другому етапі навчання. Але відзначаючи це, поруч треба також підкреслити ще й те, що М. Бойчук завжди намагається провадити саме мистецьке навчання безпосередньо на практичній роботі, бо лише така форма роботи, як показує практика, завжди найдоцільніша, бо тільки вона дійсно допомагає перевіряти, уточнити і закріплити здобуті лабораторним порядком знання.

Його учні, одержуючи спочатку в лабораторнім навчанні єдину формально-технічну настановленість, однакове орієнтування в самому матеріалі, в особливостях його, єдину настановленість щодо монументальних проблем, звичайно і на практиці з фахового погляду створили більш-менш організовану виробничу одиницю. Відзначаючи це, ми повинні підкреслити цей факт, як цінне педагогічне досягнення Михайла Бойчука.

Отже, лише в нових специфічних умовах, лише після Жовтня Михайлові Бойчукові нарешті щастить зреалізувати улюблену ще в Парижі ідею про безіменну форму колективного співробітництва художників, за якою поодинокі особи, що обмежені творчо-виробничими можливостями, „виростає“ і посилюється, перетоплюється в колектив.

Напрошується запитання: чому саме ця нова колективна течія й монументальний напрямок набирає такого широкого розмаху тут на Україні, а не на Заході або в РСФРР? На капіталістичному Заході специфічно суворо визначені соціально-економічні умови, індивідуалістична буржуазна культура, а також суб'єктивна в масі форма мистецької творчості ставали за одну з найголовніших перешкод для колективних форм художнього співробітництва. В кол. Росії буржуазно-індивідуалістичні традиції пустили глибоке коріння, і в саме суспільство монументальне мистецтво ще не прищепилось.

Останніми роками в Російському Високому художньому закладі на монументальне мистецтво звернули увагу, але через те, що

талістів, то на цій кафедрі працює угорський художник Б. Уїц, а також учениця М. Бойчука О. Павленкова (викладає композицію на 5-му курсі).

Україна до революції була знекровлена з мистецького погляду (мистецькі центри були знищені), і через те що буржуазно-художні традиції тут не встигли вросли в гущу суспільства, зміна соціально-політичного устрою, відсутність тривких українських художніх традицій безперечно полегшували справу пропагування і практичної реалізації нових мистецьких настановлень монументалізму.

Наприкінці цього розділу вважаємо також за потрібне зазначити й те, що М. Бойчук, реалізуючи виплекані роками свої мрії, провадив усю педагогічну роботу надзвичайно цікавими методами роботи, а саме використовуючи за для цього найевристичнішу або лябораторну, тобто таку методу роботи, за якою лише, як показує й наша експериментальна дослідча робота, і можна ґрунтовно закріплювати здобуті знання.

Отже, як висновок, можна сказати: Бойчук у своїй педагогічній роботі відразу бере вірне настановлення; він з першого ж разу намагається розвихряти зашкарублі ілюзіоністичні методи, що спочатку проходили в роботах молоді; порушивши віру старих мистецьких настановлень, він намагається виконувати і створювати нові домінантні настановлення. Сама система роботи, як орієнтаційні вихідні принципи, й собі приводила до зміни психології мистецького мислення, а далі в свою чергу і до змін в психології самого пізнання та сприймання. Але відзначаючи ці позитивні риси, ми звичайно були б неправі, коли б стверджували, що задля нового революційного художника цілком достатньо цього мистецького готування. Життя йде вперед і вже ставить перед художником нові завдання, кличе його до конкретної практичної участі в соціалістичному будівництві.

Слідом за Леніним досить яскраво визначають ці нові шляхи. Тов. Деборін у своїй роботі „Ленин как мыслитель“ про цю нову спрямованість і нові завдання культури говорить так: „Культура на сучасному її щаблі, тобто в умовах панування робітничої класи, повинна стати до свідомої пляномірної будови соціалізму, як у розумінні ще нечуваних в історії розвитку робітничих сил, що має своєю метою підпорядкування природи людині, так і в розумінні зміни людьми людей. Ми стоїмо перед доконечністю утворення нової людини. Отже, відповідно до цього завдання, повинні бути побудовані і всі виховні освітні наші установи. Дещо в цьому напрямку ми вже зробили, але тільки дещо. Зро-

зуміло, що школа сама собою ще не зможе „породити“ нової людини, про яку йде мова. Зважаючи на це, всі наші установи повинні бути пристосовані задля „формування“ характеру людей у відповідному комуністичному дусі. Отже, треба прищеплювати комуністичний світогляд і відповідні йому поняття та ідеї“.

„Ми добре знаємо, що поняття, ідеї,— пише далі Деборін,— не повинні залишатись якимись абстрактними, сухими, нежиттєвими формами; вони повинні ввійти в тіло і кров людини, повинні перетворитись у почування, в емоції, бо тільки в такому разі вони наберуть дійсної сили“.

Хіба в цих думках не визначено конкретної участі і художника? Гадаємо що так, але і в даному разі відома вже нам „теорія і дійсність“, тобто, з одного боку, вимоги життя і, з другого, художня підготовленість митців потребує ще чималої роботи для ув'язки. Коли ми за визначеннями т. Деборіна підійдемо до характеристики спрямованості сучасної мистецької культури, як цілого СРСР, так і зокрема УСРР, то повинні будемо констатувати: нові художні сили ще не встигли зорієнтуватися в нових веле-тенських завданнях і ще часто-густо занадто багато уваги віддають фахово-технічним проблемам, вірніше — останні в достатній мірі яскраво просвічують у мистецькій продукції, навіть тій, що набирає назви „соціально замовлення“. Читача, що бажав би детально познайомитись із спрямованістю і станом мистецтв у СРСР, відсилаємо до наших робіт: „Мистецькі угруповання СРСР на тлі сучасності“, „Червоний Шлях“ 1928 р., 7-8 ч., та „Радянський художник та мистецька спадщина“ в тому ж таки журналі за 1929 р.

Звідцїля звичайно природньо повстає і дуалїзм, відсутність якїсного трактування предметів, наявність формальної логїки, тобто логїки, за якою, як ми знаємо, форма відривається від змісту, тимчасом як у дійсності форма завжди повстає за змістом; ми добре розумїємо, що форма так або інакше завжди стає продовженням змісту, правда з іншими відтїнками самої якості, але вона (форма) не є щось зовнішне, стороннє, байдуже до змісту.

Звідси висновок — сама метода в художній роботї це є щось байдуже до зовнішньої дійсности, метода, як яскраво висловлюється Баммель, не є „відмїчка“, „струмент“ до розв'язання всїх завдань, сказати б, „на всї випадки життя“, що цього марксївського визначення не зрозумїли сучасні художники СРСР, в тому числї і українські монументалїсти, що грїшать

ної практики (ми маємо на увазі і роботи монументалістів старої генерації, і практичну роботу молодшої групи на Хаджібеї). Звідси випливає, що художня освіта митця звичайно не може обмежитись початковим знанням формально-технічної виучки, бо



10. Плакат роботи учнів М. Бойчука. 1920 р.

вона потребує задля задоволення вимог життя поглибленого удосконалення, головню по лінії філософсько - марксіських знань. Ці хиби досить гостро відчули художники молодшої групи, що хоча не усвідомили ще шляхів конкретного готування і через те, природню, плутаються між богданівськими та народовольчими ідеями, проте самі факти і ця гострота у відчутті є безперечно позитивне явище.

Обмежені місцем і через те не спиняючись детальніше на педагогічних настановленнях Михайла Львовича та критиці їх, ми наприкінці нашої розвідки про художню діяльність М. Бойчука розглянемо ще і його мистецький доробок — ряд праць пізнішого часу; це одноразово допоможе нам прослідкувати і шляхи дальшої непосредньо - практичної роботи самого Михайла Бойчука, і саму діалектику формотворчости.

АНАЛІЗА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-АНАЛІТИЧНИХ ПРАЦЬ М. БОЙЧУКА

По виїзді з Парижу Михайло Бойчук, багато подорожуючи, одночасно провадив і безпосередньо-практичну роботу, що—в зв'язку з глибоким вивченням усіх здобутків, як сучасної, так і минулої мистецької культури—теж що не рік якісно зростала. Так 1913-1914 рік приносить для Михайла Бойчука нові перемоги в ділянці рисунку. На це яскравий доказ—його „Чабан“. Тут у простих, виразних лініях він подає вищу форму опосередкованого сприймання, тяжіння та кришталевої прозорості повітря, а також майстерно урівноважує всі ці елементи. Тут ми бачимо дещо відмінне від попереднього. Новим способом трактується сама фігура, що яскраво підкреслюється композицією штриху. В цьому творі постать стає найголовнішим композиційним елементом, якому підпорядковуються всі інші елементи. Тут годі шукати того трактування постаті, яке ми бачили в його „Жінці“, де постать танула в формально-фаховій монументальній композиції.

Насамперед треба відзначити, що художник композиційно добре вирішує портретну проблему. Художник взаємним підкресленням похилих ліній, струнких форм хлопця та поземних ліній, подає характеристику постаті досить чітко. Виявлення і підкреслення своєрідним способом хмар—по суті пасивного дійового чинника, закутого в собі,—ще більш підкреслює і відзначає передній плян, зокрема постать.

В „Чабані“,—порівнюючи з „Жінкою, що пасе гуси“,—М. Бойчук інакшим способом використовує і лінію, що в даному разі стає в нього за матеріал для виявлення тяжіння схованої і внутрішньої динаміки образів. М. Бойчук ставить і розв'язує нову проблему. Компоненти—земля та отара—своїми формами і побудовою лінії тягнуть увагу глядача до низу, чим реально творять враження тяжіння, інакше кажучи—характеризують саму речовість землі. Нахил хлопця (лівим нижнім краєм рисунка, де змальовано отару овець) теж підкреслює речовість, але вже людини. Михайло Бойчук уводить і нові елементи задля більшого підкреслення виразності мас землі, задля контрастності, своєрідно, без тяжіння передає небо, його глибину, етерність хмар.

У „Чабані“ лаконічність, дисципліну лінії, майстер доводить до максимуму, він досягає того, що вже кожна лінія, штрих виправдує себе, виконує свою функцію; навіть таку дрібницю, як горби й дерева, свідомо ураховує й використовує художник, бо вони

підкреслюють напрямок постаті „Чабана“, а витягнутими догори лініями і самим штрихом угору ще виразнішим роблять лівий бік, бік тяжіння.

Ця робота практично доводить, що штрих, лінія можуть стати не тільки за матеріал до передачі напруженості, характеру форм, а і засобом, що може бути досить добре використаний і задля виявлення проблеми тяжіння та навіть суто фарбових проблем, і, нарешті, засобом задля передачі глибини кришталевої прозорості повітря. „Чабан“ також яскраво підкреслює і те, що майстри лінії, особливо сучасності, ще мало обізнані з усіма властивостями її, ще мало зорієнтовані в її природі. Проблеми тяжіння й повітря, навіть у такого великого майстра рисунку як Нарбут, передаються світло-тіневими способами (його „Зима“ і „Ведмідь“ із славно-звісної української абетки). На нашу думку, цілком відсутня культура лінії (експресія, живість) також у графічних роботах В. Кричевського, цього графіка від імпресіонізму. Нарешті, вона зовсім відсутня в роботах таких видатних сучасних західних майстрів, як Стейнлен, Кольвіц, Грос.

Отже, експериментальні досягнення Михайла Бойчука ще за передреволюційного часу відкривають нові можливості у використанні лінії.

Підемо далі. В роботі „Жінка спить“ Бойчук намагається піднести і розв'язати проблему самого тяжіння, форм, а також ряд суто живописно-монументальних проблем, проблем сили світлотіні, п'ятна, архітектурної урівноваженості п'ятна. Коли ми позбавимося шаблонізованої натуралістичної форми сприймання мистецьких речей і спробуємо поглянути „крізь стіну“, то „Жінка спить“ відразу заживе своїм власним життям, навіть реальнішим, ніж коли б цю річ виконати ілюзійно-натуралістичним способом. Від неї віє надзвичайною стислою, лаконічною мовою форм; художник в даному разі дійсно опосередковано сприймає явище, природу, дію її, він, не розгубившись, відразу звернув увагу на найголовніше, на те, що могло без усяких написів, самою комбінацією форм, схарактеризувати тип та його стан. Цей твір М. Бойчука яскраво промовляє за не шаблонізоване, а догматичне розуміння ним композиційних завдань; більше того—він свідчить за те, що не принципи формального компонування стають у нього в даному разі за найголовніший мистецький компонент, не йому він намагається підпорядкувати природу і все інше, як це ми ще помічали на першій його роботі 1907 року і ще до свого часу помічаємо в роботах його учнів. Ні, бажання якнайвиразніше підкреслити природу — ось нове домі-

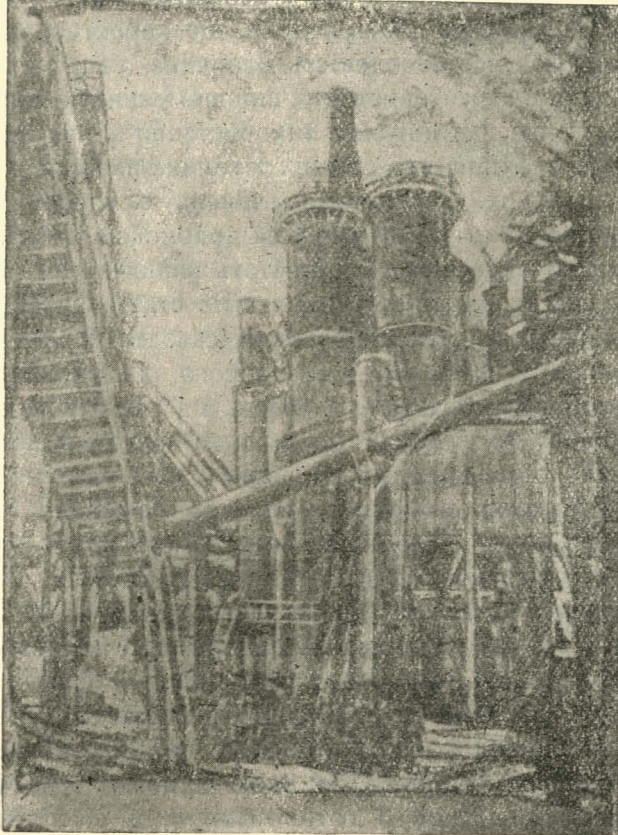
нантне настановлення, ось те, що визначає саму композиційну побудову, те що активно діє на саму композицію форми.

Вивчаючи цю композицію, не можна також не зауважити й того, що Бойчук в даному разі верхню частину малюнку, знову не випадково, робить темною і з правого боку тло розбиває спадаючими несвітлими паралельними лініями.

Також не випадково він і самий стіл поставив похило, а далі і самі форми низу жінки взяв порівнюючи пропорційно більшими за кубічний стілець. Ясно, що художник свідомо вжив на малюнку в'ялу лінію,—вона характеризує жінку в дії,—та гостру, бо вони, разом поєднані, безперечно надають малюнкові більшої виразности. В даному випадку художник використав закони тяжіння руху. Таке трактування теми стає дійсно за вищий спосіб виображення, ніж ілюзійністичний.

Дальші роки упертої роботи приносять нові експериментальні досягнення. Якщо в попередньому творі художник викрив дію взаємовідносин речей — жінки, столу та стільця, то нова річ, що її можна назвати „Жінка біля столу“ стає за яскравий показчик того, що художника цікавить проблема розв'язання взаємного урівноваження частин у собі. В даному випадку М. Бойчук знову зовсім відмінно підходить до розв'язання композиційної проблеми. Тут рухові жінки він протиставить з лівого боку рух тла, рух, за допомогою якого поземно похилі лінії з лівого боку урівноважують рух із правого. І далі, завдяки лінії з правого боку рисунок набирає ледве помітної рухливости. Поруч Михайло Бойчук використовує також і закон тяжіння форм, але його він використовує вже як архітект готики, тобто за принципом поступового зменшення тяжіння догори. Майстерно скомбіновано гострі лінії столу з хвилястими напівактивними лініями жінки. Як бачимо художник в даному випадку ставить на розв'язання проблему суто монументального характеру, де звичайно панує не принцип механістичного урівноваження форм. Михайло Львович Бойчук, вивчаючи природу образотворчого мистецтва, не пристає на стежку Глеза, цього видатного західнього художника-урбаніста, що кличе майстрів вивчати мистецьку граматику, як не пристає і до мистецької експериментальної течії, що оформлює француз Жозефан. Він намагається центром своєї роботи зробити натуру, реальну дійсність. Михайло Бойчук, завжди конкретизуючи свій матеріал, вибираючи найхарактеристичніше, таким чином став господарем свого безпосереднього відчуття, зробив око і руку допоміжними чинниками, знову повернув у мистецькій роботі мозкові його колишню значеність, з тією тільки поправкою, що не відривав своїх думок від

реальної дійсності. З кожним роком своєї дальшої практичної експериментальної роботи все ускладнював завдання і вже підходив до свідомого використання діалектики, як форми й методу мислення. Під кінець 1927 року він накреслює контури нової експерименталь-



11. Кисиленко: Завод. 1927 р.

ної роботи, „Біля буфету“. Добре розуміючи всю значеність пасивних і активних форм, він цілком переносить центр уваги на саму природу. Декілька слів про настановлення й спрямованість цього твору. У ньому він намагається виявити дію трьох осіб. Художник увесь цей твір скомпонував на активності самих осіб. Ми помічаємо направлений з лівого боку, але одночасно і замкнений в собі рух жінки; споглядаючи правий бік, ми знову бачимо постать другої жінки в рухові, і нарешті на тому ж таки передньому пляні художник змальовує дитину, що п'є. „Біля буфету“ подає умілу комбінацію пасивних і активних форм. Жінку вком-

поновано таким способом, за яким усі окремі форми підкреслюють саму дію і направлений рух тієї жінки, що подає та підтримує склянку. Всі елементи, що виведено на картині, підкреслюють спрямований рух з одного боку жінки, з другого — дитини. В даному разі художник вимальовує дитину як ціле — пасивно, де активним стає лише самий рух руки, що характеризує, а разом з цим і окреслює настановленість хлопчика, увагу його.

Для докладнішої характеристики і ширшої уяви треба розглянути „Біля буфету“ ще й з погляду використання кольорових плям. Впадає в вічі спокійна гра світлих і темних плям, не контрастно і активно поданих. Надзвичайно цікава є спроба розв'язати сполучення окремих частин твору за допомогою стола. Частина дверей яскраво окреслює цілу постать жінки з дитиною; отже, і в даному разі, композиція компонентів стає в щільній спрямованості від загального настановлення, сказати б, ідеї.

Треба відзначити й те, що вже ця його річ якнайкраще ілюструє поступовий перехід М. Бойчука від розв'язання проблем малого формату до великих площин та про порушення нових завдань кольорових проблем, що знову таки в монументальному мистецтві набирають своєрідних форм розв'язання.

Розвиток мистецько-аналітичної експериментальної роботи Михайла Бойчука безперечно дає цікавий матеріал для дослідника, який, аналізуючи її, зможе зорієнтуватись як у самій діалектиці формотворчості, так і психології мистецького мислення переходового часу. Молодий художник, опановуючи формально технічні навички на творах М. Бойчука, зможе якнайвиразніше помітити перехід від формальної логіки до діалектичної, інакше кажучи такої форми роботи, за якою художник не тільки не втискує предмет, натуру в готові форми, а вже намагається саму специфічність будови плянувати за якісною прикметою предмету. Відзначаючи це, звичайно ні ми, ні тим паче сам Михайло Бойчук зовсім не збирається обстоювати тієї думки, що вже в цих роботах аналітично-експериментального характеру розв'язано всі художні проблеми.

НА ПЕРЕВАЛІ

1928 рік у мистецько-творчій роботі Михайла Львовича Бойчука стає переломним роком. Він робить спробу синтезувати свої експериментальні здобутки. Ми маємо на увазі його дві фрески, що він виготовував для селянського санаторія ім. ВУЦВК'у біля

як справжній монументаліст ураховує композиційну залежність твору від специфічних умов, самий характер сприймання колективним глядачем, і слабкий сам собою емоціональний вплив архітектурної будови як цілого.

Форма в Бойчука набирає чіткого визначення, підкреслення щодо речі предметовості, і не тільки не стає ілюстрацією словесної думки, а вже прямує до тієї форми, за якою в мистецькій роботі думка стає емоцією. З його фресок досить виразно промовляє два способи розв'язання композиційних завдань, дві форми, що контрастно з композиційного погляду подано одну до одної. Михайло Бойчук опрацював дві теми. Перша — „Робітник і робітниця“, друга — „Селянська сім'я нового часу“. Як бачимо — найбуденніші теми. Проте, розглядаючи фрески, не можна не помітити цікавого, свіжого й оригінального трактування й тієї стрункості, бадьорості, мажору, що розлив Михайло Бойчук у своїх фресках.

„Робітник і робітниця“ спочатку дають відчуття, а потім і усвідомити, що цю річ художник будує так, щоб усю увагу глядачеву організувати і скерувати до центру, тобто місця, де відбувається сама дія. Відповідним компонуванням форм художник впливає, направляє зір глядача. Живість середини, цю виразність центрального активного п'ятна він підкреслює пасивним тлом. Аналізуючи розполог ясних і темних п'ятен та самий принцип будови не можна не помітити певної дисциплінованості, закономірності в принципі будови ясних і темних п'ятен, що повстають в наслідок глибокого вивчення природи, дії її. Отже, в даному разі ця закономірність, своєрідна логіка будови виходить із реального ураховання ситуацій з одного боку, глядача і змісту теми — з другого. Темне п'ятно поза головою жінки активізує саму постань, подає наголос, притягує і зосереджує увагу глядачеву в бажаному напрямку. Система будови інших компонентів, наприклад п'ятен середньої сили, перебуває в певному зв'язку з вищевказаним темним п'ятном (художник подає середньої сили п'ятно, бо воно одночасно і допомагає урівноважувати архітектурність цілого твору, і набирає функції переходового п'ятна). Невипадково Михайло Бойчук компонує і жінку замкненою у форму дверей; ці двері разом із темним п'ятном підкреслюють фігуру робітниці. Компонування в спокійних пасивних формах самої жінки та одночасно рух її голови поза волею творить враження зосередженості, скерованої в бік до робітника.

В даному разі М. Бойчук опановує не тільки стихію матеріалу, не тільки приводить до єдиного цілого лінію, форму, фарбу,

активність п'ятен, а вже свідомо намагається увесь матеріал, „природу“, технічні способи підкорити волі художниковій, зробити їх залежними від ідеї, інакше кажучи, — робить їх частиною змісту.

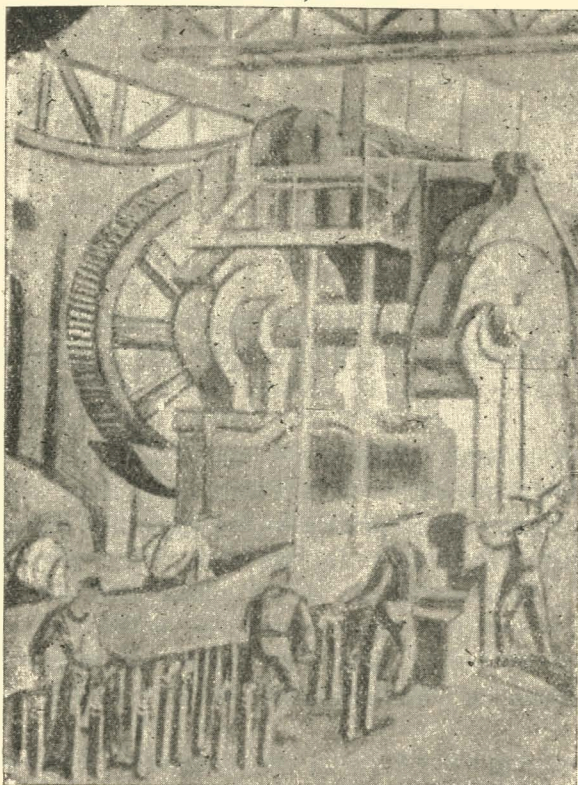
У фресці „Селянська сім'я“ Бойчук зумів добре в мажорі відбити новий революційний тип селянина, що з обмеженого, забитого, тупого стає новою людиною, в якій уже розбуркано той прихований потяг до вдосконалення, що його було приспано віками. Приблизно таке трактування теми в художника.

Порівнюючи спосіб компонування цієї фрески з попередньою, ми помічаємо новий варіант композиційного розв'язання. Якщо попередня фреска в художника централізує увагу, то друга фреска самою композицією децентралізує увагу і око глядача веде слідом за композицією розбивається по всій площі, тобто стежить за типами жінки, селянина, що зливаються з самою речовістю околицьної землі.

Отже, в даному разі ми вже бачимо не обмеження геометричними засобами як у першій фресці, а виявлення новим композиційним способом нового стану жінки — замислення (слухання). Це показує новий спосіб трактування типу; інакшим способом художник виявляє ту саму постать. Ми тут можемо побачити дещо спільне в способі трактування людини з Мікель Анджельо. М. Бойчук, як і Мікель Анджельо, центром своєї уваги робить не саму фізичну речовість постаті; його цікавить бажання підкреслити невловиму урочистість як у постатях, так і цілій композиції.

М. Бойчук підкреслює не саму „поверхню людського тіла“, а те, що надає цьому тілові певної виразної форми, думки, тобто те, що хоча і є само витвір тіла і повстає в наслідок дії людини, але що й собі може підпорядкувати оту „стихію“, природу людини, дисциплінувати її, перетворити навіть зовнішню. Отже і в цьому творі Михайло Бойчук позбавився принципів будови за „формальною логікою“, тобто тої форми роботи, що приводить до механістичного поєднування окремих елементів. Це все яскраво виявляє діалектику мистецької творчості Михайла Бойчука. Образотворче мистецтво в Михайла Бойчука стає мовою форм, ліній, п'ятен, мовою, що виявляє певну ідею і загалом може бути схарактеризована як композиторське ураховання доцільності тих чи інших наголосів, що можуть в тих або інших випадках одночасово і робити думку емоціями, і скеровувати чи певніш — керувати оком глядача. М. Бойчук у процесі практичної роботи починав глибоко розуміти, що право діалектичного мислення стверджується самими діалектичними властивостями

буття і що, кінець-кінцем, те ж саме буття обумовлює собою і художні твори, і саме мистецьке мислення. Підкреслюючи це нове його настановлення, його нові, безперечно цінні, принципи роботи, діалектику його формотворчості, що відкриває нові



12. Липківський: Завол. 1927 р.

перспективи мистецької роботи, як задля самого Бойчука, так і його школи, ми бачимо, що Михайло Бойчук стоїть на перевалі вже перед новими мистецькими проблемами, проблемами соціалістичного мистецтва.

Сліпко-Москальців.

DER MALER MICHAÏLO BOITSCHUK

Professor am Kunstforschungsinstitut zu Kyjiw, wo er die monumentale Abteilung leitet, nimmt unter den ukrainischen Künstlern nach der Revolution einen festen Platz ein — als Gründer der Monumentalistenschule.

Seine Person steht im Zentrum der heutigen ukrainischen Kunstkultur, die vor der Revolution vom russischen Zarismus gedrückt wurde. Er führt die ganze Zeit einen scharfen Kampf gegen den Kunstlyrismus, sowie auch — gegen die anarchistisch-individualistischen Elemente, die überhaupt die bürgerliche Kultur charakterisieren.

M. Boitschuk ist 1882 in Westukraina geboren und wurde von der Krakauer Akademie im Jahre 1905 beim Abiturium — preisgekrönt. Dasselbe Jahr nimmt er an den Ausstellungen in Krakau und Lemberg teil.

Dann geht er nach München, wo er an der Akademie der Künste arbeitet, die alten Meister studierend. Später begibt er sich zu einer Reise durch Dalmatien. Schon damals (1905 — 7) wurde es klar dass M. Boitschuk einen Monumentalistenweg einschlagen wird. Da ihn die impressionalistischen Wege, die ihm die Krakauer Akademie eingeschlagen hatte, nicht befriedigten, so weigert er sich sie zu folgen und sucht Neues zu schaffen.

Seine Gemälden, die in Paris ausgestellt sind, wo der Meister nach einer Reise durch Dalmatien zurückkehrt, zeigen eine schon ganz neue Richtlinie und seine eigentümlichen Risse erwecken ein großes Interesse in den damaligen französischen, polnischen, ukrainischen und russischen Kunstzeitschriften, die von Boitschuk als von Führer einer neuen Malerschule sprechen.

Die damalige Kunst des Westens ausnützend — besonders die Lösungen, welche von einer Organisation der Kunstmaterialien sprachen, sucht der grosse ukrainische Künstler eigene Wege zur Umarbeitung monumentaler Formen. Da solche Momente im Westen abwesend waren, dessen Kultur analytisch ist, so muss M. Boitschuk selbst die Materialien studieren, die monumentale Baukompositionen betreffen.

Dasu unternimmt er (1910 — 11) eine Reise durch Italien (Venedig, Padua, Florenz, Milan, Treviso) und später — 1912 — durch Russland und Ukraina, wo ihm Restaurationsarbeiten anvertraut werden. Die Jahre 1914 — 17 verbringt er im Osten, wo er als Untertan eines feindlichen Landes verbannt wurde.

Seit 1917 arbeitet er in Kyjiw, wo er nach der Revolution zum Professor an der Ukrainer Kunstakademie, die später zum Institut der Künste reformiert wurde, gewählt ist. Seitdem nimmt er an der Entwicklung der ukrainischen Kunst den regesten Anteil.

1920 — 21 ist er Leiter der Ersten Staatlichen Kunstateliers in Kyjiw; 1920 Vorsitzender des Gubernialkomités der Künstler; später — Organizator einer ganzen Reihe derartiger Vereinigungen. So sieht — im kurzen — Michael Boitschuks künstlerischer Lebensweg aus.

Eng ist hier verknüpft die Kunstproduktion — meistens als Führer verschiedener Kunstgruppen — mit der selbstständigen analytisch-experimentalen Arbeit.

Dieses beständige Suchen kann klar in den Arbeiten des Künstlers erkannt werden; so, z. B., in seinen „Mädchen mit der Gans“, „Frau am Tische“, „Frauenantlitz“, „Lemberger Proben“.

Es strahlt daraus klar seine Wille — abermals das Leben der Linie, — den Zusammenhang von Farbenblicken und Formen anzuprobieren, und endlich — von den Analysearbeiten zu einer Synthese überzugehen.

Einige Worte von seiner pädagogischen Arbeit. Nachdem er — im Jahre 1917 — nach der Ukraine gekommen ist, beginnt er einen Kampf mit den naturalistisch — sowie auch impressionistisch — gesinnten Kreisen, indem er mit einer eigentümlichen Situation in der Ukraine rechnet, sowie auch mit der Abwesenheit hoher Malerkultur. Bei solcher aktiven Arbeit wendet er seine Aufmerksamkeit zum Problem der Vorbereitung des Künstlers als Organisators, — Materialieningenieurs, wobei er die ganze Zeit mit den Jungen zusammengeht, indem er eine neue eigenartige Arbeitsmethode ausarbeitet, was die Formen, Linien u. s. w. auf dem Raume der Volumina anbetrifft.

Ein nicht minderer Verdienst von M. Boitschuk liegt darin, dass er — einer der ersten unter anderen Meistern — die Losung der kollektiven Arbeit aussagt und verwirklicht, was den Künstlern des Westens als unmöglich vorkommt. Diese Prinzipien wurden bei den Malereiarbeiten in den Luzker Kasernen, im ukrainischen Pavillon der Landwirtschaftlichen Ausstellung der U. S. R. R., im Kyjiwer Kooperativinstitute und — teilweise — im Bauernsanatorium zu Khadji-Bey klargelegt.

Im Allgemeinen ist M. Boitschuk in der heutigen ukrainischen Kunst eine recht wichtige Figur, da er eine ganze Reihe von Nachfolgern zur Arbeit in der Kunstindustrie vorbereitet hat.

So haben wir deren in der Keramik — Künstler Sedlar, Direktor des experimentalen Keramischen Instituts zu Meshirje (unweit Kyjiw); Künstler Pavlenko — Leiter der keramischen Abteilung der Hohen Schule für Kunstforschung zu Moskau; Künstler Koloss — Leiter der Textilabteilung des Kyjiwer Kunstinstituts.

Von seinen Nachfolgern, die leitende Plätze in der ukrainischen Kunst nach Revolution einnehmen, sind unter Anderen Sedlar — bekannter Zeichner; Graphiker Nalepinska und Padalka, die schon ihrerseits eine Reihe von Nachfolgern haben, und Monumentalisten, wie Tomach, T. Boitschuk (des Künstlers Bruder). Die letzten Jahre arbeitet M. Boitschuk — dieser unbeschreiblich strenge Meister, der sich am strengsten zu sich selbst stellt — am Studium der Farbeigenschaften im Monumentalbau.

So stellt sich vor uns — kurzgefasst — M. Boitschuk's Lebensweg. Der Meister kann mit vollen Recht Gründer des ukrainischen Monumentalismus genannt werden.

Professor Slipko-Moskalzow

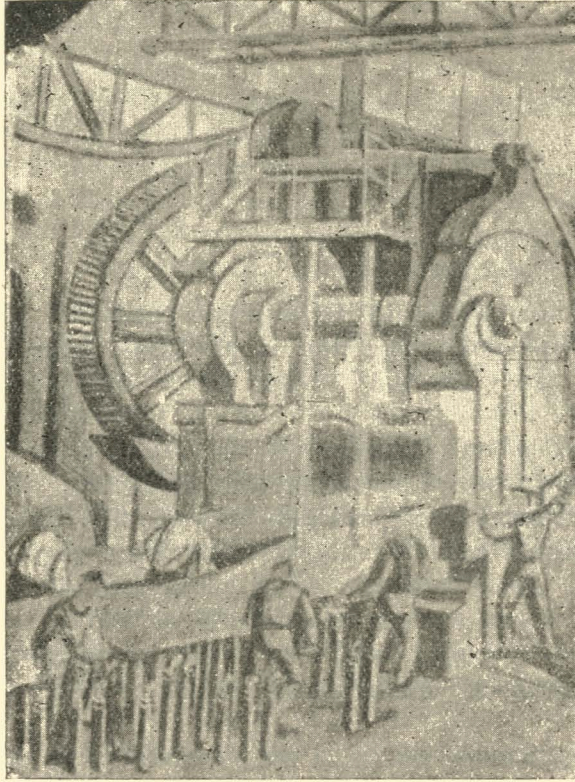
М А Л Ю Н К И М. Б О Й Ч У К А



І. Жінка. 1907 р.

Державне
Музейно-заповідне
Спеціальне управління
України

буття і що, кінець-кінцем, те ж саме буття обумовлює собою і художні твори, і саме мистецьке мислення. Підкреслюючи це нове його настановлення, його нові, безперечно цінні, принципи роботи, діалектику його формотворчості, що відкриває нові



12. Липківський: Завод. 1927 р.

перспективи мистецької роботи, як задля самого Бойчука, так і його школи, ми бачимо, що Михайло Бойчук стоїть на перевалі вже перед новими мистецькими проблемами, проблемами соціалістичного мистецтва.

Сліпко-Москальців.



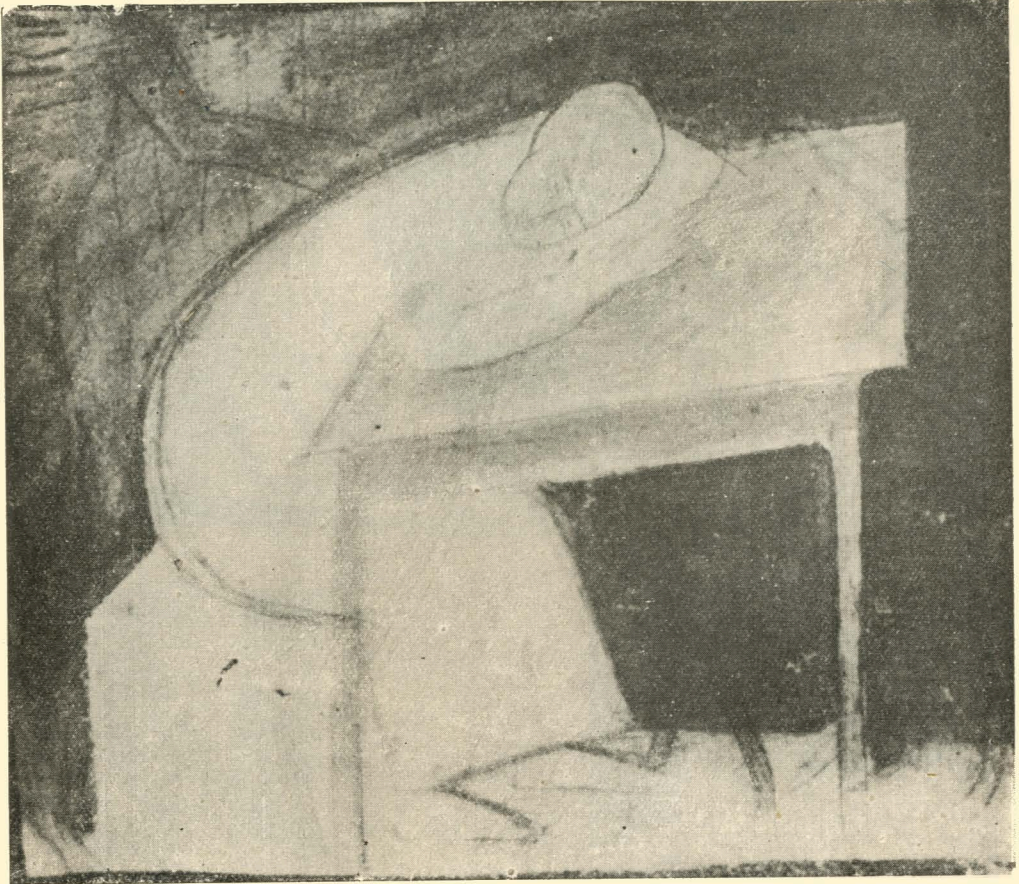
III. Дівчина пасе гуси. 1909—10 р.

Державне
Львівське
Музейно-заповідне урочище
«Ужгород»



IV. Чабан Львів, 1912 р.

Державна
Техніко-републіканська
Система УРОКІВ
У МДРС



V. Жінка спить. Київ, 1922 р.

Державна
Республіканська
БІБЛІОТЕКА УРСР
М. ДПРС



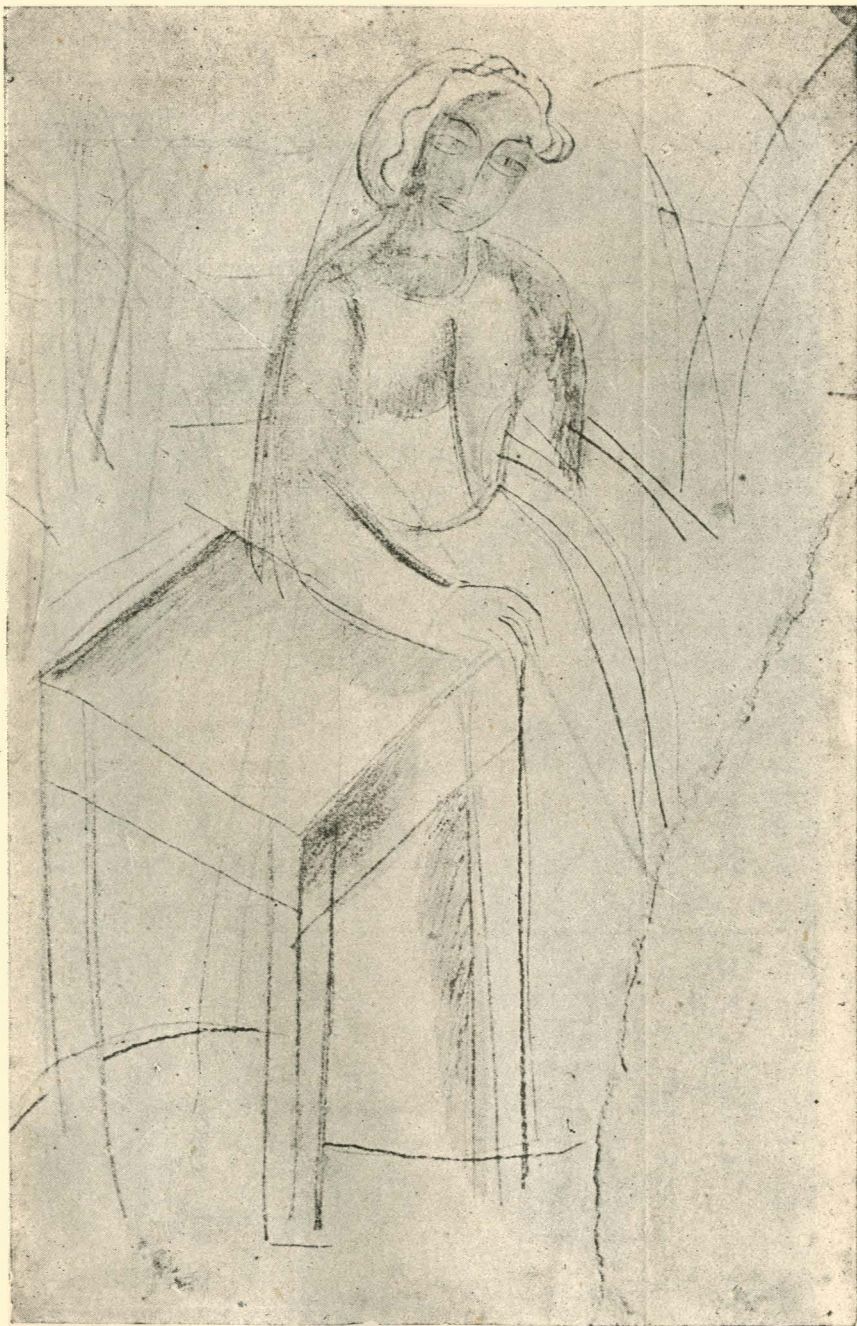
VI. Біля буфету. Київ, 1923 р.





VI. Хлопець. Київ, 1925 р.





VIII. Біля столу. Київ, 1926 р.



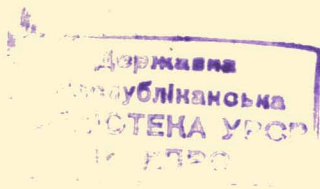


IX. Біля буфету. Київ, 1926 - 27 р.

РОСІЙСЬКА ІМПЕРІЯ
ДІЯЮЧІЙ УРАДІ
У КИЇВІ



Х. Робітниця і робітник. Хаджибей, 1929 р.





XI. Робітниця. Хаджибей, 1929 р.

Державна
Республіканська
Бібліотека УРСР
Львів ІЛРС



XII. Фрагмент розпису Луцьких касарень у Києві.

Державне
Республіканське
ІСТОРИЧНО-УМОВНЕ
ІНСТИТУТ

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

І. В тексті

- М. Бойчук, фотографія 1929 р.
1. Ескізи М. Бойчука. Львів, 1912 р.
 2. Ескізи М. Бойчука. Львів, 1912 р.
 3. Молочниця. Мал. Тимка Бойчука, 1921 р.
 4. На пасовиську. Мал. Тимка Бойчука.
 5. Ілюстрація до дитячого журналу „Барвінок“, роботи І. Падалки та Т. Бойчука.
 6. Обкладинка роботи С. Налепинської, 1921 р.
 7. Десятиріччя. Мал. С. Налепинської.
 8. Перед наступом білих. Мал. С. Налепинської.
 9. Дві жінки. Мал. С. Налепинської.
 10. Плякат роботи учнів М. Бойчука, 1920 р.
 11. Завод. Мал. Кисиленка, 1927 р.
 12. Завод. Мал. Липківського, 1927 р.

II. Малюнки М. Бойчука на окремих листах

1. Жінка. 1907 р.
 2. Голова жінки.
 3. Дівчина пасе гуси. 1909-.10 р.
 4. Чабан. Львів, 1922 р.
 5. Жінка спить. Київ, 1922 р.
 6. Біля буфету. Київ, 1923 р.
 7. Хлопець. Київ, 1925 р.
 8. Біля столу. Київ, 1926 р.
 9. Біля буфету. Київ, 1626₁- 27 р.
 10. Робітниця і робітник. Хаджибей, 1929 р.
 11. Робітниця. Хаджибей, 1929 р.
 12. Фрагмент розпису Луцьких Касарень у Києві.
-

З М І С Т

	Стор.
1. М. Бойчук. Стаття К. Сліпка—Москальцева	7
2. М. Voitschuk	49
3. Малюнки М. Бойчука	53



n. 0/08

2-00

В. 34