

koleksionerstva ukrainskykh mystetskykh pamiatok pry NTSh ; Natsionalnyi muzei u Lvovi im. A. Sheptytskoho ; Natsionalna biblioteka Cheskoï respubliky «Slovianska biblioteka». Lviv ; Kyiv : Oranta, 2007. 192 s. : 313 il.

EARLY WORKS OF LEV GETS (1915-1919)

Gakh Iryna – doctoral of Art History,
Lviv National Academy of Arts, Lviv

For the first time, the influence on the development of the Ukrainian Sich Riflemen's artistic art is studied in the drawings of Lev Getz (1896–1971) of the First World War, which truthfully and authentically depict the life and combat achievements of the Ukrainian Legion of 1915–1918. The article examines a series of graphic works by the artist created directly on the battlefield or during rest between attacks and presented in the general context of the main directions of development of rifle art: caricature, portrait, illustration. The author demonstrates the convincing artistic achievements of the young artist in drawing, acquired in the process of constant practice in the conditions of military operations. The consistent development of his creative potential from a quick sketch (initial drawing) to a skilfully finished drawing is traced. The article highlights Getz's early artistic achievements and the qualitative progress of his professional mastery of graphic means (contour line, stroke, tonal planes). It is stated that the leading genre in the work of the Ususov fighter L. Getz was the battlefield drawing. At the same time, it is found that the artist's early works served as preparatory sketches and outlines for the creation of handmade art books-albums 'Antology of Rifle Art' (1915–1918) and 'Dombe 1918-9'. The author analyses the early shooting graphics of L. Getz: themes, composition, figurative artistic solutions, storylines, and execution techniques.

The purpose of the publication is to review the creative heritage of L. Getz and analyse the artist's work of 1915–1919.

The research methodology is based on the use of compositional, stylistic, structural, logical and historical analysis; an integrated approach to the review of visual sources using chronological and source studies methods.

The scientific novelty of the study lies in the introduction of little-known graphic works by Lev Getz of 1915–1918 into Ukrainian art history. For the first time, the artist's early graphic works are offered as a subject of research, a comprehensive analysis of his artistic achievements has not yet been made.

The need for a detailed study of heritage graphics is determined by the need to outline a holistic panorama of Ukrainian art of the first third of the twentieth century, taking into account the artist's forgotten or unknown works, without which it is impossible to cover and comprehend the trends in the development of cultural and artistic activities of the Ukrainian Sich Riflemen, and to significantly complement the overall picture of the national fine arts of this period.

Lev Getz's drawings of 1915–1918 were kept for 50 years in the archives of the Basilian Library in Rome and were practically inaccessible for research. Thus, all the information offered by the author is valuable for a better understanding of the artistic value of the artist's graphic heritage, which will be a significant addition to the achievements of the historical and battle genres in the visual culture of the first third of the twentieth century.

The purpose of the publication is to present the early works of Lev Getz of 1915–1919 in the dynamics of his artistic development, representing a little-explored series of drawings of the First Holy War.

Key words. Ukrainian Sich Riflemen (USS), battle genre, sketches, drawing, caricature, graphics.

Ілюстрації

Рис. 1. Гец Л. Боднарів, 1915; олівець, папір.

Рис. 2. Гец Л. Каплиця в Семиківцях, 1916; олівець, папір.

Рис. 3. Гец Л. Дідушок, 1916; олівець, папір.

Рис. 4. Гец Л. Артист-маляр Осип Курилас 1917; олівець, папір.

Рис. 5. Гец Л. Млин. Грузке. 25.VI. 918–1918; перо, пастель, папір.

Надійшла до редакції 29.04.2024 р.

УДК 784:821.161.2'1

НЕОВІЗАНТИЗМ МИХАЙЛА БОЙЧУКА В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ (ПОЛЕМІКА НА ШПАЛЬТАХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ 1930-х РОКІВ)

Бенях Наталія – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри художнього дерева,

Львівська національна академія мистецтв, м. Львів

<http://orcid.org/0000-0002-2578-0555>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.755>

benyakh@lnam.edu.ua

Бенях Устим-Анастасій – магістр образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації

Силу індивідуальності майстра, формування методу та власних поглядів на розвиток українського мистецтва першої третини ХХ ст. добре висвітлює львівський період творчості М. Бойчука, який припадає на 1910-1914 рр. У той час важливими є пошуки митця у стилістичній і композиційно-формальній площинах творчої реалізації.

Художник лише повернувся з так званої мистецької лабораторії Парижа, де відбувались глибинні процеси формування нових стилістичних віянь у мистецтві, тож це був час самоусвідомлення та самовираження у творчому обличчі українського мистецтва. Українському мистецтву першої третини XX ст. притаманна низка суттєво нових, порівняно з попереднім періодом, особливостей. Одна з основних – формування українського національного стилю, вплив естетики модернізму на творчість тогочасних художників. У статті проаналізовано станкові і монументальні твори художника львівського періоду, його роздуми і пошук авторського письма, яке ґрунтується на принципах неовізантизму. Розглянуто критичні статті А. Малюци, М. Голубця, Д. Іванцева, М. Вороного, В. Ласовського, П. Ковжуна, що стосуються проблем розвитку українського мистецтва першої пол. XX ст. Особливу увагу звернуто на формування українського національного стилю, на термінологію, напрями й особистості.

Ключові слова: образотворче мистецтво, неовізантизм, український національний стиль, творчість Михайла Бойчука.

Постановка проблеми. На початку XX ст. прийшло розуміння, що єдності форми та змісту, максимальної виразності можна досягнути мінімальними засобами. І ось, у пошуках ключа цієї гармонії, одні звертаються до мистецтва примітивів, інші шукають гармонію через геометризацию, ще інші заглиблюються у власну свідомість і там шукають відповідь. М. Бойчук звертається до візантійського мистецтва як органічного нам засобу, за його ж висловом – «синтетично-українського» [3]. Його потяг до узагальнених символічних образів – усе це походило з його прагнення якомога повніше синтезувати національний досвід. Його естетику можна вважати інтелектуальним обґрунтуванням національної культури. Саме тому низка дослідників українського мистецтва XX ст. вважають М. Бойчука не лише засновником монументального мистецтва XX ст., але й основоположником українського національного стилю.

М. Голубець чи не найточніше висловився з цього приводу: «... Бойчук у своєму остаточному оформленні, це творець і провідник нового монументального малярства. Нового настільки, наскільки відвічні засоби виразу і техніки малярського монументалізму усіх країн і культурних епох найшли у Бойчуку незвичайно освіченого й глибокого, а при тому наскрізь сучасного й оригінального континуатора...» [8; 6].

Насамперед, звернімо увагу на значне зацікавлення з боку критиків саме впливом візантійського і середньовічного мистецтва Київської доби на творчість таких художників першої третини XX ст. як Ю. Панькевич, М. Бойчук, М. Сосенко, П. Холодний (старший), М. Осінчук та ін. Із цього приводу здійснюється полеміка спочатку про поняття українського національного стилю, його корені і впливи. Одним із джерел, з яких можна вивести формування українського національного стилю, було візантійське мистецтво або його інтерпретація у неовізантизмі.

Аналіз останніх досліджень. Про вплив візантійського мистецтва дискутували у 1920-1950-х рр. і митці, і науковці-критики: І. Крип'якевич, В. Гребеняк, О. Назарій, М. Голубець [6-8], Б.-І. Антонич [1-2], С. Гординський [9], М. Бутович, П. Ковжун [13], В. Ласовський [16], М. Вороний [11], Д. Іванцев [12], М. Винницький, М. Драган [10], А. Малюца [17], Г. Смольський, Б. Стебельський, Є. Маланюк, П. Мегик та ін.

Серед сучасників варто наголосити на публікаціях Х. Береговської [5], М. Юр, Р. Селівачова, Р. Яціва [26], Л. Соколюк [21], Н. Столярчук [22], В. Шевчук, Я. Кравченка [15], С. Білоконя та багатьох ін. Однак розробка цієї теми ще далеко не завершена.

Виклад основного матеріалу дослідження. У Львівському періоді творчості М. Бойчука викристалізовується його творча манера, стилістика, композиційно-формальні пошуки, які сам митець називає неовізантизмом.

Упродовж львівського періоду художник виконав низку монументальних творів. Це, насамперед, стінописи каплиці Св. Йоана (1911, м. Львів, вул. Петра Скарги, 2а) [14], розписи церкви монастиря сестер ЧСВВ (1912–1914 (?), с. Словіта, Золочівський р-н, Львівська обл.), розписи вівтарної частини храму Преображення Господнього (1912, м. Ярослав, Польща). У двох останніх пам'ятках збереглися окремі стінописи. Також у різних джерелах знаходимо не підтверджену, щоправда, інформацію про можливі розписи М. Бойчука (окрім його реставраційних робіт) у церкві с. Лемеші, що на Чернігівщині.

Збереглась невелика кількість підготовчих ескізів, проектів поліхромій, проект пам'ятника Т. Шевченку, які М. Бойчук виконав теж у львівському періоді: голова ангела (поч. 1910-х, ескіз, картон, акварель, ЛГМ), фрагмент декору стелі (поч. 1910-х, папір, олівець, акварель, 88х62,6, НМЛ), фрагмент поліхромії стіни храму (поч. 1910-х, папір, акварель, 89,7х63, НМЛ), фрагмент поліхромії стіни храму (поч. 1910-х, папір, акварель, 75,5х59,8, НМЛ), проект стінопису «Пророк Ілля» (1911, фоторепродукція), Тайна вечеря (1911, ескіз, папір, олівець, 28,4х41,5, ЛГМ), Тайна вечеря (1911, підготовчий ескіз, папір, олівець, 38,5х41,5, ЛГМ).

Першою великою роботою М. Бойчука у Львові стали розписи каплиці Св. Йоана (у приміщенні колишньої Дяківської бурси). Бурса була фундацією митрополита Андрея Шептицького.

Ще під час існування Дяківської бурси, до переходу цього приміщення монахам студитам, там була каплиця на другому поверсі, але без іконостаса й розписів. 1910 р., коли тут був «свого роду семінар», відчувалася потреба гарної каплиці. «Для того приготовано на другому поверсі велику кімнату від вулиці та спорядили її під каплицю. Розмальовання стін і трох образів запрестольних взяв на себе маляр-артист Михайло Бойчук, Галичанин...» [25; арк. 77].

У статті, присвяченій реставрації ікон та пам'яток мистецтва, І. Свенціцький зробив короткий огляд розписів Дяківської бурси і зазначав: «...Бойчук взяв за основу до розписів фігурні композиції візантійсько-романського примітиву» [20; 108].

Звернення до візантійської традиції досить чітко прочитується в художній мові твору та авторському підході, насамперед, до розв'язання проблеми простору. Бойчук використовує зворотну перспективу й пов'язані з нею умовності в засобах зображення. Зв'язок спостерігається не лише в перспективній системі, але й на семантичному рівні, коли найбільш важлива фігура – Христос – зображується більшим за інших персонажів. Певний зміст має протиставлення профільних зображень і в en face, на кінцях хрещатого німба Христа використовуються грецькі літери – омега, О, N, що позначають сакральне ім'я Бога.

Зі збереженого до львівського періоду належать дев'ять ікон і одна мозаїка М. Бойчука. А саме: «Св. Онуфрій» (1910 р.), «Св. Йоан Златоуст» (1910 р.), «Св. Миколай» (1910 р.), «Св. Йосафат», «Архангел Гавриїл. Благовіщення» (1910 р.), «Ісус Христос» (1910-ті), «Покрова Богородиці» (20,5x24 см, дошка, темпера, левкас), «Тайна вечерея» (1911 р.), мозаїка Св. Йоан (1910 р.).

Ці твори виконано з високою майстерністю, глибоким розумінням композиції, досконалим відчуттям пропорцій і масштабного співвідношення окремих складників у єдиному ансамблі. Вони ілюструють пошук і формування творчого методу художника. Одна з граней цієї мистецької спадщини М. Бойчука в історії українського мистецтва полягає в тому, що художник зумів органічно поєднати традиції українського іконопису, народної картини, візантійського мистецтва з новими тенденціями розвитку мистецтва початку ХХ ст.

Елементи образності модернізму проникають у творчість художника у ключі своєрідної народної естетики та особливості стилізації візантійського мистецтва. Ікони, які виконав М. Бойчук у проміжку між 1910 і 1915 роками, – це твори, наповнені статикою зовнішньої форми, так зване формальне втілення (композиційні рішення, нове розуміння можливостей кольору і використання старих матеріалів) у поєднанні з внутрішньою напруженістю і динамічністю сюжету (при зовнішньо позірній врівноваженості) – логічно вводять творчість художника в русло тогочасних експериментів у мистецтві.

Для М. Бойчука ж беззастережно важливим було продовження самого духу традиції: «Тяжкою дорогою я дійшов до свідомості і розуміння, чим є велика декорація монументальна, в чім міститься штука оздоблення Дому Божого... як приглянувся багатим формам штуки візантійської в церквах і палатах Венеції та й других міст північної Італії. Се мене навело на ту дорогу, по якій я ступаю. Відтогда став я покірнішим і вірним традиціям, що передали нам мистці візантійські» [23; арк. 33].

Своєрідну особливість творчого методу М. Бойчука відзначав С. Гординський: «Ми надавали великої ваги діяльності Бойчука, гаслом якого було не ламати традицію, тільки модернізувати її новими формами і тим утримувати тяглість нашого мистецтва. Бойчук слушно вважав, що будь-який модернізм має малі вигляди, щоб його прийняв наш ще з сильними традиціями селянський загаль, тому треба модернізм наперед увести в мистецтво щоденного побуту» [91.а.і.9; 10]. Ці зазначені думки відомих художників і теоретиків є вагомим аргументом на користь того, що твори львівського періоду митця найповніше виявляють його становлення і кристалізацію його творчого методу, який у цей час ще має назву неовізантизму, а вже пізніше – бойчукізму.

У 1910–1930-х рр. відомі художники, критики та літератори ведуть полеміку щодо національного стилю, його форм і дефініцій. До цієї полеміки долучились: Св. Гординський, В. Ласовський, М. Вороний, М. Голубець, А. Малюца, Д. Іванцев та ін.

Тоді ж виникають різні терміни-визначники національного стилю, які об'єднують однією назвою «український стиль». Український стиль, як ідея формально-концептуальна, все ж не охоплювала всієї повноти мистецьких практик того часу, які визначались терміном модернізм. Термін «неовізантизм» обговорювався критиками, істориками, літераторами і мистецтвознавцями у 1930-х роках на шпальтах газет і часописів, які виходили друком на Західних теренах України. Зокрема, це такі видання: «Неділя», «Діло», «Назустріч» та ін.

У цій статті зупинимось на трактуванні стилістики неовізантизму у творчості М. Бойчука, висловлену згаданими вище іменами. Вони полемізують про неовізантизм, глибоко критикують це явище, або навпаки обґрунтовують його часовість і актуальність.

М. Голубець писав про те, що львівське середовище не сприймало творчості провідних художників, зокрема І. Труша, О. Кульчицької, Ю. Панькевича, М. Бойчука та інших. «... І тому то рівночасно з

«всесильним» Трушем, не жили, а злиденно вегетували на галицькому ґрунті такі малярі як повен новаторських ідей Улян Панькевич, незвичайно культурний і тонкий Модест Сосенко, вихована на західно-європейських зразках Олена Кульчицька, основоположник неовізантизму Михайло Бойчук, а далі Осип Курилас та інші» [8; 5].

А. Малюца розглядає неовізантизм М. Бойчука під таким кутом зору: «Нововізанті́йство проявилось в часі сецесійних стилізацій. Чи було воно в якійсь залежності від російського візантійського руху, треба би вказати, бо формальні й духові різниці між ними є. Годі одначе відігнати настирливу думку, що це є тільки просте підложення рідних вартостей у чужу формулку. Нововізанті́йство Бойчука хвалять найбільше за те, що появилось в час, коли був пригожий ґрунт витворений новими ще тоді шуканнями Пікасса та ін. Хитрі малороси хочуть бути й модерні й національні. Але конструктивістичні гуцули наших днів, хіба це не те саме, що свого часу вишивка на академічній іконі або висміваний лівими «етнографізм у роді Гостя з Запоріжжя» [17; 16–17].

П. Ковжун звернувся до характеристики впливу візантійської культури на сучасне йому мистецтво в огляді виставки українських художників у Києві 1913 р. Серед експонованих творів відзначає роботи П. Холодного, у яких візантійська традиція відображена дещо поверхнево, «декоративно, так би мовити по-сецесійному» [13; 11], а не представлена з погляду її «чистої форми», як це робив Бойчук. Бойчукізм із його приматом форми П. Ковжун розглядав як одну з ланок, яка зовсім «добре вміщалася в загальну розгалуженість новочасного мистецтва, а втім, і дата народження неовізантизму сходилася з народженням кубізму» [13; 12].

Д. Іванцев у статті «Минуле і сучасне» у часописі «Назустріч» [12] аналізує вплив візантійської культури на українське образотворче мистецтво: «Українське пластичне мистецтво було на послугах релігійного культу від найдавніших часів. Але при тому тут видвигалися сильно підставові проблеми мистецького вислову, не зважаючи на строгі церковні канони, які накидали деякий шаблон у гієратичному трактуванні постатей та композиції. Українсько-візантійське мистецтво дуже схоже з модерним мистецтвом нашої доби. В цьому саме його висока вартість для майбутнього. Ця схожість проявляється в тому, що:

- українсько-візантійське образотворче мистецтво змагає в першій мірі виповнити площу;
- воно відкидає розв'язку перспективно-ілюзійністичної проблеми, підпорядковуючи все те «двовимірній» площині;
- деформує форму відповідно до потреб композиції;
- кольористична проблема тут тісно зв'язана з формальною.

Не зважаючи на антропоморфічний характер українсько-візантійське образотворче мистецтво діє на нас найглибше саме цими засобами, тому воно таке близьке пластичній сучасності і, зокрема, нам. Колись українці сліпо переняли візантійське мистецтво. Завдяки расовій своєрідності і традиції, зуміли вони на тій канві витворити своє питоме українське мистецтво. Неовізантизм під цю пору ледве чи вже відродиться, бо живемо в інших часах, при інших життєвих вимогах, в іншій сфері впливів» [12; 3].

Сама редакційна колегія часопису «Назустріч» цю позицію Д. Іванцева назвала дискусійною: «Візантинізм у старих формах не відродиться. Натомість нововізантинізм можливий; спроба Бойчука та його школи дали виняткові результати і школа ця творить поважне явище у нашому мистецтві і культурі взагалі. У нас напрям Осінчука творить поважний вклад у культуру і має далекосяжне значіння. На сучасній Українській землі українське мистецтво, вирощене саме на цих традиціях форми, найдосконаліше відбиває українську духовність, якої нічим не знищити» [121.a.i.11; 3].

В. Ласовський також долучився до обговорення принципів неовізантизму як вияву національного стилю: «Певна частина цього табору сприймачів визначають потребу формалістичних шукань, як складову потребу створення національного мистецтва, вірять, що створити його можна з помічно урваної в якомусь там столітті іконописної традиції, до речі принесеної із сходу – і вірять, що вистане дхнути духа сучасності в малярство формулки й форми, а вистрибне із них національне мистецтво. Національне повстає не в одному поколінні мистців і що, коли йде про сучасне українське пластичне мистецтво, то національний елемент у його формі мусить існувати, коли його творці думають і відчують по українськи. Національність мистецтва не спирається ані на тематику чи сюжетності ані на суцільній формальності. Національність мистецтва це лиш та частина формальних засобів, якими орудує мистець, що пливе з різниці світовідчуття між мистцем одної національності й другої (стиль)» [16; 14–15].

М. Вороний під псевдонімом Ното у статті «З мистецької виставки (вражіння і замітки)» [111.a.i.11] дає своє розуміння розвитку українського мистецтва першої третини ХХ ст. Це його рецензія на Українську мистецьку виставку у Львові, що відбулася 4 червня 1922 р. у залах Музею НТШ. «Деякі артисти-малярі вже пробували обертатись до візантійського малярства, почуваючи генетичний зв'язок рідного мистецтва з його візантійськими першоджерелами. І в тім їх почуття не завело, навпаки воно

відкрило перед ними нову багату скарбницю, з якої вони черпали своє натхнення. Бо візантійське малярство, зберігши в собі багато елементів античного мистецтва, свого часуявило світові розкішні зразки творчості, які пізніше перенесені візантійськими майстрами до Італії, допомогли препишно розвинути мистецтву Відродження... Особливо цікава перша доба візантійського малярства, коли воно, вийшовши з первісних основ давньо-пластичного мистецтва, виявляє так на Сході, як і на Заході, нахил до алегорії та символізму, шукає величності в простоті форм і в граціозності руху фігур, при чому наскрізь переймається почуттям релігійності, що доходить до унесення. Вже перед Холодним, як я вже згадав, деякі наші малярі обертались до давнього українського мистецтва. Нагадую тут імена – В. Кричевського, братів Щербаківських, К. Широцького, Д. Антоновича, М. Бойчука, Г. Нарбута, О. Новаківського та ін. <...> поминаючи «многонадійного» М. Бойчука, який крім фантазій в напрямку візантійської ідеології, здається нічого не дав, єдиний О. Новаківський в деяких своїх працях дійсно вступив на ґрунт візантійської української традиції» [11; 85].

Сучасні ж науковці-мистецтвознавці Р. Селівачов, Р. Яців, Л. Соколюк, Я. Кравченко, С. Білокінь та інші схиляються до того, що такі терміни як «неовізантизм», «український стиль», «національний стиль» є виразниками, власне, етнонаціональних рис модернізму.

Р. Яців вважає, що український стиль став свого роду предтечею цілої системи пріоритетів українського модернізму, куди входили локальні варіації сецесії та символізму (гуцульська сецесія), кубізму й футуризму, ар-деко й сюрреалізму, а також «власні пропозиції» – необароко, неопримітивізм, неовізантизм. Уточнюючи естетичні параметри українського стилю, дослідник локалізує в часі цей феномен (нижня межа – останнє десятиліття XIX ст., верхня – 1917 р.) [27].

Але вивчаючи напрям українського образотворчого мистецтва неовізантизм, можемо сміливо сказати, що верхню межею його став не 1917 рік, а практично 1930-ті роки (бойчукізм, як продовження неовізантизму, і окремі тенденції та риси у творчості художників XX ст.).

Слід звернутись до природи самого явища неовізантизму й українського стилю.

У панорамі явищ українського мистецтва зламу XIX–XX ст. та активізації державницьких зусиль українців того часу питання національного стилю стає доволі гострим. Його обговорюють у пресі та наукових колах. Визначальними, на думку Р. Яціва, стають такі моменти [27]:

1. контекстуальність українського мистецтва, брак виразної, науково обґрунтованої етнокультурної ідеології і цілісного ядра українського мистецтва;
2. якісний розрив між консервативними й модерними тенденціями мистецького процесу;
3. складність мотиваційного чинника в художників та їх глибинний зв'язок з Україною або його відсутність;
4. невпорядкованість зовнішніх зв'язків українського мистецтва, стихійність інтеграційних процесів;
5. слабкість адміністративної опіки над мистецькою освітою та формами художнього життя.

Прагнення до єдиного «великого» стилю, що охопив би всі види мистецтва, було результатом пошуків XIX ст. Однією з перших спроб створити єдиний стиль був, як відомо, рух у мистецтві Англії «мистецтва й ремесла» (Arts and Crafts), який започаткував Уільям Морріс. Досить пригадати, як Морріс відкрив фабрику, опановував сам різні види ремесел, звертався до середньовічних англійських взірців, щоб побачити в його діяльності своєрідну програму, приклад для свідомого творення мистецького стилю. Вдало реалізованим проектом багатьох європейських країн став стиль модерн (арт-нуво, югендстіль, сецесія). Для державних націй мистецькі пошуки обмежувалися естетичними й переважно художніми потребами. Натомість чимало європейських народів, які недавно створили, або лише прагнули створити, свою національну державу, потребували віднайти не просто стиль, а стиль власний, національний. Тож українці були в цьому далеко не одинокі. У росіян такий «експеримент» проводили учасники гуртка «Абрамцево», у поляків подібну мету переслідувало об'єднання «Młoda Polska». На межі XIX–XX ст. відбулося певне розширення проявів національних почуттів у мистецтві. Воно відійшло від «сюжетних» доказів національного патріотизму у вигляді детальних ілюстрацій героїчного минулого й почало використовувати пластичні «аргументи». В архітектурі, живописі і, особливо, у декоративно-ужитковому мистецтві широко застосовували фольклорні джерела, орнаментальні мотиви, давню народну символіку. Кожен народ шукав щось особливе у своїй культурній спадщині, притаманне лише йому. Для українців, порівняно із Західною Європою і найближчими сусідами поляками, такою особливістю були мистецькі надбання часів Київської Русі та візантійська традиція: мозаїки, розписи церков, ікони, в основі яких лежала візантійська культура. Вони й стали джерелами бойчукізму.

Звернення до візантійських традицій почалося в українській архітектурі ще в другій пол. XIX ст. Початок XX ст. став часом «відкриття» ікон. Відбулася кардинальна зміна у ставленні до візантійського мистецтва і творів ранніх італійських майстрів (XII–XIV ст.). З утвердженням лінійної

перспективи за ними закріпилася назва «примітиви», яка до кінця XIX ст. відбивала негативне, зневажливе ставлення [22]. У XIX ст. ніхто не бачив мистецьких вартостей візантійських і давньоруських пам'яток. Потрібні були зміни в естетичних критеріях суспільства, викликані імпресіонізмом і наступними течіями, щоб побачили красу «примітивів», зрозуміти їхні пластичні вартості. Увесь цей комплекс зовнішніх та внутрішніх передумов визначив творчі орієнтири Бойчука.

Українські митці початку XX ст. зацікавилися візантійським стилем давнього церковного малярства. Вони почали його вивчати й під його впливом творити (М. Сосенко, П. Холодний (старший), М. Бойчук). «Ніколи проблема національного мистецтва не була поставлена так сильно і яскраво, як це кожен на свій лад зробили ... неовізантисти М. Бойчук і П. Холодний, неокласичний барокіст Г. Нарбут, конструктивісти А. Петрицький та П. Ковжун», – згадував С. Гординський [9; 10].

Неовізантизм М. Бойчука ставав в один ряд із пошуками численних діячів європейської культури своєї національної самобутності та нових естетичних принципів, спрямованих на інтеграцію мистецтв. Неовізантисти, тобто представники заснованого Бойчуком напрямку, за його словами, скеровують свої устремління «до виявлення абстрактного змісту життя у формах штучних, не реалістичних, але базуючись на синтетичному напрямі національного всенародного мистецтва» [18; 18]. Увесь «синтез малярства національного, синтетично українського» Бойчук убачав у наших «іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі, скульптурі, вирізуванню, вишиванках, гончарстві, вибійках, писанках, килимах і т. д.» [31.а.і.22; 17].

Із самого початку Бойчук особливого значення надавав релігійному малярству. Взявши до уваги візантійську добу, він не лише глибоко вивчив її культуру, а й організацію праці в малярських цехах середньовіччя, відновив тодішні секрети приготування фарб. Один з його учнів у паризькій майстерні Є. Бачинський писав: «Він віднайшов спосіб малювання «а темпера», яким малювали до 1420 р., а також стінне малювання «аль фреско» по мокрому і «аль secco» по сухому, розводячи фарби в теплім розчині воску» [3; 16]. Під час подорожі по Італії в 1910 р. Бойчук прагнув оволодіти секретами реставрації старого живопису.

Цікавими є роздуми М. Бойчука про мистецтво: «У четвертому віці візантійське мистецтво прибирало точний канонічний вигляд. Це розквіт, краща доба староєллінського напрямку... У половині XV століття Візантію завоювали турки, але саме тоді візантійське мистецтво процвітає на Україні... Візантійщина для України не чужа. Візантійська культура перетворилася з нашою поганською, може тисячолітньою культурою». Власне в Парижі М. Бойчук почав усвідомлювати вагу колективності в мистецтві, тут розвинув ідею монументалізму, яку висував ще у Львові. У цей же час він добре розуміє вагу традиції у становленні художника і пояснює це своїм колегам-учням: «...потрібно виховувати суспільство на кращих, справді естетичних зразках минулого» [3; 16].

Візантійська традиція помітна в художніх творах львівського періоду (1910–1914 рр.) М. Бойчука: золоте тло, зворотня перспектива і пов'язані з нею умовності в зображеннях. У той час М. Бойчук намагався переосмислити внутрішню суть біблійних образів і передати їх мовою художника XX ст. Він застосував свій творчий метод, який поєднував візантійську традицію з сучасними йому пошуками засобів художньої виразності. Тут слід згадати такі твори як «Голова ангела» (ЛНГМ ім. Б. Г. Возницького), «Голова Спасителя» (НМЛ), «Пророк Ілля» (НМЛ) та ін.

Сьогодні можемо вже чітко окреслити, що М. Бойчук, як головний натхненник і автор концепції, уперше постулював ідеї, які втілював у своєму малярстві та розвивав у художній концепції упродовж усього життя:

- Ідея монументалізму. На переконання М. Бойчука, створюване неовізантизмом нове мистецтво мусить бути монументальним. Тож програма й методи навчання орієнтувалися на монументальне мистецтво, зокрема на стінопис. Тому визначальними у творенні стали такі художні принципи: декоративність, спрощення форм, певний примітивізм, площинність.

- Ідея синтетизму. Монументалізм у концепції М. Бойчука представлено як новий синтетичний стиль. Цей стиль мусив на ґрунті українського малярства відродити візантійське мистецтво. Задля цього художники застосовували техніки та методи, притаманні візантійському іконопису. Зокрема, М. Бойчук і його учні працювали в техніці темпер, фрески, самі виготовляли фарби, пензлі, готували до малювання дошки.

- Ідея колективізму. Сутність декларованого Михайлом Бойчуком колективізму полягала, по-перше, у колективній творчості, по-друге, у придатності художніх творів до колективного сприйняття. «Не бійтеся втратити свою індивідуальність. Хто краще працює, до того приглядайтесь. Не треба боятися запозичувати у іншого, треба намагатися зробити краще... Індивідуальність сама виявиться, коли майстер визріє» [18; 39].

Д. Антонович першим дав пояснення закономірності звернення М. Бойчука до візантизму та народного мистецтва. «Кожен європейський вдумливий і серйозний майстер, коли хоче відійти від

принципів реалізму, а розуміє малярство в його декоративності, і згідно до того хоче свій рисунок стилізувати, обов'язково прийде до візантійського мистецтва» [2; 10]. Заслуга М. Бойчука в тому, що він «глибоко продумав візантійське мистецтво, але не його одне, також глибоко проаналізував українське народне мистецтво, в далеких глибинах якого теж, можливо, є дещо від Візантії, і силою інтелектуального напруження прийшов до великого синтезу, який і є принципом його школи» [2; 14]. Проте не кожен може зрозуміти той великий синтез, глибину змісту мистецьких засад школи М. Бойчука.

Також про поєднання взаємовпливи західної та східної культур часто говорив митрополит Андрей Шептицький [19]. У своїй промові на інавгурації Національного музею у 1913 р. він наголосив на важливості пошук взаємовпливів. Особливо звернув увагу на синтезі візантійського естетичного канону та західних культурних здобутків. Власне цей синтез, на думку митрополита, міг би стати шляхом розвитку модерного українського мистецтва та культури: «Чи в злучі двох культур, опертій на єдності віри, не знайдемо розв'язання проблеми, яка стоїть перед нами, проблеми будучої нашої національної культури?» [19; 2].

Для Шептицького візантійське мистецтво символізувало синтез західного та східного елементів, що промовляло до його світоглядного вибору в церковній царині. Він вважав, що візантійська культура співзвучна з ідеєю Унії та повинна стати культурною надбудовою для Греко-католицької церкви. Позаяк візантійська культурна спадщина представляє собою «...розвій і збережене всіх найвисших передань римського і грецького світа, ... є рівнож тою типічною злукою елементів східних з західними» [19; 2]. Згідно з його переконаннями, що стали вислідом багатолітньої інтелектуальної праці митрополита, завданням його Церкви є не просто повернення до втраченої єдності, а витворення нової синтези, якісно нової єдності візантійської традиції та здобутків західної/римської Церкви. Митрополит вважав, що синтезом давнього візантійського/руського культурного пласту (елементи котрого, як думав Шептицький, ще є присутніми у народній культурі [19; 2]) із сучасними досягненнями західноєвропейської культури можна витворити сучасну високу українську культуру [19].

Формування національного стилю М. Бойчук почав від одного зі стародавніх коренів – візантійського мистецтва. Проте в процесі розвитку програма розширювалась, і якщо на початку 1910-х рр. свої пошуки він декларував як неовізантизм, то у 1920-ті роки він усвідомлював природу своєї творчості і творчості учнів значно глибше – як український монументалізм [4].

Із відгуку Д. Антоновича: «...виставка в цілому приймає вигляд більше свіжий, молодий, артисти, що порвали зі старими традиціями виразно на виставці домінують і ціла вистава ясніше дає поняття про наше тепер, про те наше мистецтво, що характерне для наших часів, і від якого ми можемо сподіватися будучого» [1; 110].

У статті «Українська артистична вистава у Києві», опубліковану в часописі «Літературно-науковий вістник», автор під криптонімом Д. А. (Д. Антонович) докладно проаналізував цю виставку та її значення для українського мистецтва: «Вистава збрала 400 творів близько 50 артистів і може претендувати на те, щоб бути загально-українською. Правда, у ній не беруть участі наймолодші сили, як Бойчук, Северин і інші, не має на сій виставі різьбярів як Балавенський, Паращук, Гаврилко. З сього погляду вона далеко не повна, але ж вона репрезентує українське мистецтво. Друге питання, чи ся вистава є справді українською виставою, чи вона є тільки виставою артистів-українців. Се питання далеко важніше, бо від того залежить, чи можна говорити про українське мистецтво. Щоби дати відповідь на се, треба спостерегти, чи живить ся українське мистецтво виразно з жерел чужих, чи навпаки плекає, крім чужих впливів, якісь свої власні не позичені риси, удержуючи їх і розвиваючи, з переходом від одної до другої форми виразу, з переходом від одного до другого стилю...» [1; 110].

Висновки і перспективи подальших досліджень. Як бачимо, дуже різні думки і позиції, гостра критика і навпаки схвалення і ґрунтовна оцінка стосувались формування українського стилю і зокрема неовізантизму. Але саме обговорення цього питання вже викликає у нас значну увагу і наштовхує на думку про важливі теоретичні тенденції в українському мистецтвознавстві першої третини ХХ ст., намагання «вписати» формування українського стилю початку ХХ ст. із новими віяннями стилістики модернізму. Чітко виокремити значення традиції, національних рис модернізму в українському мистецтві того часу.

Список використаної літератури

1. [Д. А.] Антонович Д. Українська артистична вистава в Києві. *Літературно-наук. вісник*. 1912. Т. 57. С. 110–115.
2. Антонович Д. Тимко Бойчук. 1896–1922. Прага : Вид-во української молоді, 1929. 15 с.
3. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбярів на чужині: Спомини старого емігранта за роки 1908–1950. *Нові дні*. Торонто. 1952. Верес. С. 16–21.
4. Бенях Н. Творчий шлях Михайла Бойчука: Львівський період (1910–1914 рр.). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* (напрям: Мистецтвознавство). Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 34. С. 166–173.

5. Береговська Х. Неовізантизм сакрального мистецтва Святослава Гординського: через діаспору в Україну. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2011. Вип. 11. С. 117–122.
6. Голубець М. Образотворчість і критика в нас. *Львівські вісті*. 1942. № 38. 20 лют. С. 3.
7. Голубець М. Образотворчість і критика в нас. *Львівські вісті*. 1942. № 39. 22 лют. С. 2.
8. Голубець М. Проблеми сучасного мистецтва: (Відчит на VIII Виставі АНУМ дня 29.IX. ц. р.). *Новий час*. 1936. 14 груд. С. 5.
9. Гординський С. Українське мистецтво, його недавнє минуле. *Листи до приятелів*. 1965. № 8. С. 10.
10. Dragan M. Malarstwo ukrajinskie. *Sygnaly*. 1934. 1 marca. S. 12–24.
11. З мистецької виставки : (вражіння і замітки) / Номо [Вороний М.]. *Літературно-наук. вісник*. Львів, 1922. Т. LXXVII, кн. II. С. 76–92.
12. Іванцев Д. Минуле і сучасне. *Назустріч*. 1938. Ч. 4. С. 3.
13. Ковжун П. Вражіння з виставки картин Українських художників (у Києві). *Маяк*. 1913. № 34. 5 сент. С. 11–12.
14. Кривенко М. «Літопис монастиря священномученика Йосафата Студійського уставу у Львові» як джерело до вивчення історії книгозбірні «Студіону» (1909–1940). *Зап. Львів. нац. б-ки України ім. В. Стефаника*. 2008. № 1. С. 459–478.
15. Кравченко Я. Художник-неовізантист Петро Холодний-старший: штрихи до портрету. *Вісник Львів. нац. акад. мистецтв*. 2019. Вип. № 42. С. 61–65.
16. Ласовський В. Завваги про сучасне мистецтво. *Карби*. Львів. 1933. Ч. 1. С. 14–15.
17. Малюца А. Самостійність національного мистецтва. *Карби*. Львів. 1933. Ч. 1. С. 16–17.
18. Програма майстерні монументального мистецтва М.Бойчука на 1922–1923 рр. *Образотворче мистецтво*. 1991. № 6. С. 39–40.
19. Промова митрополита Шептицького на відкритті Національного музею: «З історії і проблем нашої штуки». *Діло*. Ч. 279. С. 1–3.
20. Сидор О. Іларіон Свеніцький і реставраційна справа в Національному музеї у Львові. *Пам'ятки України*. 1996. № 3–4. С. 106–109.
21. Соколюк Л. Проблема синтезу мистецтв та її значення в системі сучасної мистецької освіти в Україні. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків. 1998. Вип. 1. С. 47–48.
22. Столярчук Н. «Неовізантизм» Михайла Бойчука: історико-культурні та художньо-естетичні засади. *Наук. вісник Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки*. 2012. № 15. С. 180–185.
23. Центральний державний історичний архів у м. Львові. Спр. 101 Листи художника Бойчука М. до Шептицького А. (1905–19104), 1–61 арк.
24. Центральний державний історичний архів у м. Львові Ф. 358 Шептицький Андрей (Роман-Марія-Олександр) (1865–1944), граф, митрополит Галицький греко-католицької церкви, культурний і церковний діяч, меценат, дійсний член НТШ.
25. Центральний державний історичний архів у м. Львові Ф. 684 Протоігуменат монастирів Чину св. Василя Великого, м. Львів. Оп. 2. Спр. 85. *Літопис монастиря св. священномученика Йосафата Студійського Уставу у Львові*, вул. Петра Скарги, Ч. 2а (1904–1945), 1–84 арк.
26. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: *Українська теоретична думка XX століття: Антологія* / упоряд. Р. М. Яців. Львів : Простір-М, 2019. Ч. 3. 960 с.
27. Яців Р. Українське мистецтво XX століття. Ідеї, явища, персоналії. Львів [б.в.]. 2006. 351 с.

References

1. [D. A.] D. Antonovych. Ukrainska artystyczna wystawa w Kyivi. *Literaturno-naukovyi visnyk*. 1912. T. 57. S. 110–115.
2. Antonovych D. Tymko Boichuk. 1896–1922. Praha : Vyd-vo ukrajskoj molodi, 1929. 15 s.
3. Bachynskiy Ye. Moi zustrichi ta syluety ukrainskykh maliariv i rizbariv na chuzhyni: Spomyny staroho emihranta za roky 1908–1950. *Novi dni*. Toronto. 1952. Veresen. S.16–21.
4. Beniakh N. Tvorchyi shliakh Mykhaila Boichuka: Lvivskiy period (1910–1914 rr.). *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam: Mystetstvosnavstvo)*. 2020. T. 34. № 34. S. 166–173.
5. Berehovska Kh. Neovizantyzm sakralnoho mystetstva Sviatoslava Hordynskoho: cherez diasporu v Ukrainu. *Ukrainske mystetstvosnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*. 2011. Vyp. 11. S. 117–122.
6. Holubets M. Obrazotvorchist i krytyka v nas. *Lvivski visti*. 1942. № 38. 20 liutoho. S. 3.
7. Holubets M. Obrazotvorchist i krytyka v nas. *Lvivski visti*. 1942. № 39. 22 liutoho. S. 2.
8. Holubets M. Problemy suchasnoho mystetstva: (Vidchyt na VIII Vystavi ANUM dnia 29.IX. ts. r.). *Novyi chas*. 1936. 14 hrudnia. S. 5.
9. Hordynskiy S. Ukrainske mystetstvo, yoho nedavnie mynule. *Lysty do priyateliv*. 1965. № 8. S. 10.
10. Dragan M. Malarstwo ukrajinskie. *Sygnaly*. 1934. 1 marca. S. 12–24.
11. Z mystetskoi vystavky : (vrazhinnia i zamitky) / Homo [Voronyi M.]. *Literaturno-naukovyi visnyk*. Lviv, 1922. T. LXXVII. kn. II. S. 76–92.
12. Ivantsev D. Mynule i suchasne. *Nazustrich*. 1938. Ch. 4. S. 3.
13. Kovzhun P. Vrazhinnia z vystavky kartyn Ukrainskykh khudozhnykiv (u Kyievi). *Maiak*. 1913. № 34. 5 sentiabria. S. 11–12.
14. Kryvenko M. «Litopys monastyria sviashchennomuchenyka Yosafata Studiiskoho ustavu u Lvovi» yak

dzherelo do vyvchennia istorii knyhozhbirni «Studionu» (1909-1940). Zapysky Lvivskoi natsionalnoi naukovoï biblioteki Ukrainy imeni V. Stefanyka. 2008. № 1. S. 459–478.

15. Kravchenko Ya. Khudozhnyk-neovizantyst Petro Kholodnyi-starshyi: shtrykhy do portretu. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv. 2019. Vyp. № 42. S. 61–65.

16. Lasovskiy V. Zavvahy pro suchasne mystetstvo. Karby. Lviv. 1933. Ch. 1. S. 14–15.

17. Maliutsa A. Samostiinist natsionalnoho mystetstva. Karby. Lviv. 1933. Ch. 1. S. 16–17.

18. Prohrama maisterni monumentalnoho mystetstva M.Boichuka na 1922–1923 rr. Obrazotvorche mystetstvo. 1991. № 6. S. 39–40.

19. Promova mytropolity Sheptytskoho na vidkrytti Natsionalnoho muzeiu: «Z istorii i problem nashoi shtuky». Dilo. Ch. 279. S. 1–3.

20. Sydor O. Ilarion Svientsitskyi i restavratsiina sprava v Natsionalnomu muzei u Lvovi. Pamiatky Ukrainy. 1996. № 3–4. S. 106–109.

21. Sokoliuk L. Problema syntezy mystetstv ta yii znachennia v systemi suchasnoi mystetskoï osvity v Ukraini. Tradytzii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti. Kharkiv. 1998. Vyp. 1. S. 47–48.

22. Stoliarchuk N. «Neovizantyzm» Mykhaila Boichuka: istoryko-kulturni ta khudozhno-estetychni zasady. Naukovyi visnyk Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. 2012. № 15. S. 180–185

23. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv u m. Lvovi. Spr. 101 Lysty khudozhnyka Boichuka M. do Sheptytskoho A. (1905–19104), 1–61 ark.

24. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv u m. Lvovi F. 358 Sheptytskyi Andrei (Roman-Mariia-Oleksandr) (1865–1944), hraf, mytropolyt Halytskyi hreko-katolytskoi tserkvy, kulturnyi i tserkvoniy diiach, metsenat, diisnyi chlen NTSh

25. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv u m. Lvovi F. 684 Protoihumenat monastyri Chynu sv. Vasyliia Velykoho, m. Lviv. Op. 2. Spr. 85. Litopys monastyria sv. sviashchenomuchenyka Yosafata Studiiskoho Ustavu u Lvovi, vul. Petra Skarhy, Ch. 2a (1904–1945), 1–84 ark.

26. Idei, smysly, interpretatsii obrazotvorchoho mystetstva: Ukrainska teoretychna dumka XX stolittia: Antolohiia / uporiad. R. M. Yatsiv. Lviv : Prostir-M, 2019. Ch. 3. 960 s.

27. Iatsiv R. Ukrainske mystetstvo KhKh stolittia. Idei, yavyscha, personalii. Lviv [b.v.]. 2006. 351 s.

MYKHAILO BOYCHUK'S NEO-BYZANTISM IN THE CONTEXT OF THE UKRAINIAN NATIONAL STYLE FORMATION (POLEMICS IN THE PERIODICS OF THE 1930 S')

Benyakh Nataliia – Head of the Art Wood Department of Lviv National academy of Arts,
Docent, Candidate of Art Criticism (PhD)

Benyakh Ustym-Anastasiy – Master of Fine Arts, decorative arts, restoration

The strength of the master's individuality, the formation of the method and his own views on the Ukrainian art development in the first third of the 20 th century illuminates well the Lviv period of M. Boichuk's creativity in 1910-1914. At this time, the artist's searches in the stylistic and compositionally formal dimension of creative realization are important. The artist had just returned from the so-called artistic laboratory in Paris, where deep processes of formation of new stylistic trends in art took place, so it was a time of self-awareness and self-expression in the creative face of Ukrainian art. Ukrainian art of the first third of the 20 th century is characterized by number of significantly new, compared to the previous period, features. One of the main is the formation of the Ukrainian national style, the influence of the modernism aesthetics on the work of contemporary artists. The article analyzes the easel and monumental works of the artist of the Lviv period, his reflections and the search for an author's writing, which is based on the principles of neo-Byzantism. The critical articles of A. Maliutsa, M. Golubets, D. Ivantsev, M. Voronoi, V. Lasovsky, P. Kovzhun concerning the problems of the development of Ukrainian art in the first half of the 20 th century were analyzed. Particular attention is paid to the Ukrainian national style formation as well as to terminology, directions and personalities.

Key words: fine art, neo-Byzantism, Ukrainian national style, work of Mykhailo Boychuk.

Надійшла до редакції 22.05.2024 р.

УДК 748:666.1.058:159.937 А.Бокотей

ОБРАЗНИ ДОМИНАНТИ У МОНУМЕНТАЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЯХ АНДРІЯ БОКОТЕЯ «ТАЙНА ВЕЧЕРЯ» ТА «ТЕРАКОТОВА АРМІЯ»

Смакова Людмила – аспірантка, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів

<https://orcid.org/0000-0001-7226-1793>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.756>

lyudmila_smakova@lnam.edu.ua

Розглянуто монументальні композиції Андрія Бокотей 2018-2021 рр., зокрема «Тайну вечерю» та «Теракотову армію». Проаналізовано інспіраційні витoki образних рішень автора, а також акцентовано на високому рівні художньої склопластики та її значенні на міжнародній арені. Визначено що, масштабні художні роботи уособили вершину інтелектуально-духовної діяльності автора та по-новому розкривають можливості матеріалу. Представлено фаховий мистецтвознавчий аналіз однойменних композицій «Тайна вечеря» 2018 та 2021 рр. Окреслено сюжетні домінанти та проаналізовано видозміну їх інтерпретацій у контексті культуротворчих процесів.