



УДК: 7.035(450+477)

DOI <https://doi.org/10.15407/nz2019.06.1525>

## ВПЛИВ МИСТЕЦТВА ІТАЛІЙСЬКОГО ПРОТОРЕНЕСАНСУ НА ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА БОЙЧУКА ТА ЙОГО УЧНІВ

Наталія КУШНІРУК

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8721-0865>

аспірантка кафедри релігієзнавства і теології,  
викладачка кафедри документознавства  
та інформаційної діяльності,

Національний університет «Острозька академія»,  
вул. Семінарська, 2, 35800, м. Острого, Україна  
e-mail: nataliia.bendiuk@oa.edu.ua

Розглядаються впливи італійського мистецтва XIV — поч. XV ст. на творчість Михайла Бойчука та його учнів, про що майже відсутні наукові дослідження. Цим, власне, і зумовлена *актуальність* статті. *Мета* статті полягає у виокремленні впливів мистецтва італійського Проторенесансу на формування естетичних підвалин творчої та педагогічної діяльності М. Бойчука.

*Об'єктом* дослідження є зв'язок творчості М. Бойчука та його учнів з мистецтвом Італії XIV — поч. XV ст. *Предметом* же — конкретні прояви художніх прийомів майстрів італійського Проторенесансу в творах М. Бойчука та його учнів.

*Методологічну основу статті* складає історико-системний підхід, історико-порівняльний та іконографічний метод, методи художнього та формально-стилістичного аналізу.

Часові і територіальні межі включають 1898—1937 рр., а саме навчання М. Бойчука у Відні, Кракові, Мюнхені, Парижі, подорожі Італією та роботи у Львові, Києві.

*Основні завдання дослідження*: проаналізувати можливість вивчення М. Бойчуком робіт художників італійського Проторенесансу; прослідкувати використання М. Бойчуком основних композиційних прийомів, ритмів, форми і кольору, живописних технік художників Італії періодів треченто і кватроченто; дослідити використання М. Бойчуком та бойчукістами названих прийомів у своїй творчості.

**Ключові слова**: Проторенесанс, Михайло Бойчук, монументальний живопис, бойчукісти, треченто, кватроченто.

Nataliia KUSHNIRUK

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8721-0865>

PhD student of the Department of Religious Studies  
and Theology

of National University of Ostroh Academy,  
Lecturer of the Department of Document Studies  
and Information Activities

of National University of Ostroh Academy,  
2, Seminar Str., 35800, Jail, Rivne area, Ukraine  
e-mail: nataliia.bendiuk@oa.edu.ua

## THE INFLUENCE OF THE ART OF ITALIAN PRERENAISSANCE ON THE WORK OF MYKHAILO BOYCHUK AND HIS STUDENTS

The article is devoted to the problem of the influence of the Italian art of XIV — early XV century on art of Mykhailo Boichuk and his students. Thanks to the support of Metropolitan Andrey Sheptytsky he got an opportunity to study at the major art centers in Europe during the formation of avant-garde directions. He wanted to create a new national Ukrainian style based on the creative inheritance of previous epochs. There are a lot of researches about the influences of Byzantine, Egyptian, Assyrian, national Ukrainian art on the formation of «boichukism». However, there are almost no researches about the impact of the early Italian Renaissance on the art of Mykhailo Boichuk. It determines *the aim of the article*. *The purpose* of the research is to distinguish influences of the Prerenaisance on the formation of esthetic basis of art and pedagogical principles of Mykhailo Boichuk.

*The object* of the research is the connection between art of Mykhailo Boichuk and his students and Italian Prerenaisance. *The subject* is specific features of artistic techniques of Italian masters of XIV — early XV century in the works of Mykhailo Boichuk and his students.

Traveling to Italy of Mykhailo Boichuk, Sophia Nalepinska and Mykola Kasperovych was a very important point for studying of the Italian art of the Prerenaisance. There they were able to clearly understand the works of Giotto, Duccio, Lorenzetti, Martini, Masaccio, Fra Angelico, Ucello and others.

*The methodological basis* of the article is such methods as iconographic, method of formal-stylistic and artistic analysis, historical system approach.

*Time and territorial boundaries* include 1898—1937 specifically studying of Mykhailo Boichuk in Vienna, Krakow, Munich, Paris, traveling around Italy and work in Lviv and Kyiv.

According to the research *the tasks were set*: to analyze Mykhailo Boychuk's acquaintance with the works of Italian artists of Prerenaisance; explore the use of basic compositional techniques, rhythms, shapes and colors, painting techniques of Italian masters of trecento and early quattrocento by Mykhailo Boichuk in his art works; to explore the use of the above methods by Mykhailo Boichuk in his pedagogical activity and to distinguish their use by the students in their works.

**Keywords**: Prerenaisance, Mykhailo Boichuk, artist, monumental art, boichukism, trecento, quattrocento.

**Вступ.** Школа Михайла Бойчука — це дуже яскраве явище в українському мистецтві початку ХХ ст. Його розглядають з точки зору і сецесії, і авангарду, і примітивізму. Проте багатогранність «бойчукізму» зумовлює неможливість зробити єдино правильні висновки про це явище. Послідовної еволюції мистецтва немає, оскільки будь-яка мистецька традиція завжди переживає етапи свого зростання і занепаду. Художники завжди звертаються до попередніх цінностей, але на різних етапах, по-новому їх опрацьовуючи, відповідно до актуальності часу. В ситуації з Михайлом Бойчуком та його учнями принцип той самий. Він не базувався лише на мистецтві Візантії, народному, єгипетському чи східному мистецтві. Михайл Бойчук підходив до вивчення принципів старого мистецтва дуже ґрунтовно і органічно вплітав їх у свою творчість та педагогічну діяльність.

Особливо часто у роботах Михайла Бойчука та його учнів зустрічаються запозичення ритмів, поєднання кольорів, побудови композиції та іконографії в художників Італії ХІІІ—ХІV ст. Сам же М. Бойчук неодноразово згадує про методи роботи таких італійських майстрів, як Джотто, Чімабуе, Лоренцетті, Гоцоллі та інших.

*Метою* статті є виокремлення впливів італійського мистецтва Проторенесансу на формування естетичної основи творчості Михайла Бойчука та «бойчукістів».

*Об'єктом* дослідження є зв'язок творчості Михайла Бойчука та його учнів з мистецтвом Італії ХІV — поч. ХV ст. *Предметом* же виступають конкретні ознаки італійського Проторенесансу в творах Михайла Бойчука і «бойчукістів». Звідси й актуальність дослідження, оскільки спеціальних наукових напрацювань про зв'язок творчості М. Бойчука та Проторенесансу немає.

*Часові і територіальні межі* можна розділити на два блоки. Перший стосується творчого та педагогічного шляху Михайла Бойчука, а саме 1988—1937 рр., коли він спочатку навчався у Відні, Кракові, Мюнхені, Парижі, подорожував до Італії, а тоді працював у Львові та Києві. Другий блок відноситься до ХІV і початку ХV століття. Це час розвитку мистецтва італійського Проторенесансу, на яке взував Михайло Бойчук. Відповідно, територіальні межі цього періоду такі як Флоренція, Рим, Умбрія, Равенна та Венеція — саме вони лягли в основу

вивчення раннього італійського мистецтва Михайлом Бойчуком.

Завдяки історико-системному підходу творчість Михайла Бойчука і його учнів та мистецтво італійського Проторенесансу розглядаються та аналізуються як окремі системи із своїми естетичними категоріями. *Історико-порівняльний метод* дає змогу зіставити ці системи в часі й проаналізувати їхні схожі риси. *Іконографічний, художнього аналізу та формально-стилістичний методи* використовуються для аналізу побудови композиції у своїх роботах Михайлом Бойчуком та його учнями з орієнтацією на твори художників Італії періодів треченто і раннього кватроченто. Враховуючи те, що багато творів Михайла Бойчука та його учнів до нашого часу не дійшло, аналіз здійснюється на основі збережених репродукцій, фотографій та підготовчих матеріалів (рисуноків, ескізів). Це, власне, і складає методологічну основу дослідження.

*Джерельна база теми* складається із напрацювань Я. Кравченка [1; 2], С. Білоконя [3; 4], опублікованих Д. Горбачовим листів Ганни Печарковської [5], опрацьованих Л. Соколюк спогади Є. Бачинського про Бойчука та його учнів [6], мистецтвознавчого аналізу творів М. Бойчука О. Сліпко-Москальцева [7], монографій М. Мудрак [8], В. Сусак [9] тощо.

**Основна частина.** За підтримки митрополита Андрея Шептицького М. Бойчук отримав блискучу європейську освіту спочатку в Відні, згодом у Кракові у Леона Вичулковського, тоді в Мюнхенській академії мистецтв та Парижі.

Навчаючись в Мюнхені, Бойчук неодноразово відвідував експозицію Старої Пінакотеки, де бачив твори періодів треченто і кватроченто, а саме Джотто, Фра Анжеліко, Фра Філіппо Ліппі, Ботічеллі та інших. Людмила Соколюк подає інформацію, що у 1905 р. художник відвідав Галерею Старих Майстрів у Дрездені, де він, очевидно, бачив твори пізнього кватроченто та чінквеченто. Вона ж говорить, що значний вплив на формування естетичного досвіду Михайла Бойчука справив професор Мюнхенської академії мистецтв Гетеріх, який на той час лише повернувся з Італії, а отже привіз із собою враження від італійського мистецтва [6, с. 22].

В Парижі Михайло Бойчук просто не міг не відвідати Лувр. Очевидно, що він бачив картини Чіма-

бує, Джотто, Фра Анжеліко, Паоло Учелло та інших. Тут формується його мистецький смак в контексті розвитку тогочасних передових авангардних напрямків — експресіонізму, фовізму, кубізму, футуризму тощо. Крім студій в Академії мистецтв, М. Бойчук відвідує Академії Вітті та Рансон. Тут на нього значно вплинули Моріс Дені, Поль Серюзьє та П'єр Боннар. В. Сусак вважає, що в цих художників він знайшов те, що йому близьке — інтерес до монументальних розписів, національних мотивів та релігійного мистецтва [9, с. 40]. Саме з навчальних методів цих професорів Михайло Бойчук брав приклад у своїй майбутній педагогічній діяльності.

Уже в 1909 р. він виставляє свої роботи «Жінка з гусками», «Жіночий портрет», «Королівна», «a la tempera» в Осінньому салоні та отримує за них схвальні відгуки від критиків [2, с. 128].

У Парижі у нього визріває ідея створити сучасну українську монументальну школу в контексті передових європейських ідей, але з національним колоритом. В 1910 р. в «Салоні незалежних» митець разом зі своїми колегами представив так-звану школу «Renovation Byzantine», куди входили Микола Касперович, Софія Сегно, Яніна Леваковська, Гелена Шрамм, Софія Бодуен де Куртене, Євген Бачинський, Йосип Пеленський, Софія Налепінська. На виставці було представлено вісімнадцять робіт, виконаних М. Бойчуком, С. Сегно та М. Касперовичем [4].

З приводу цієї виставки Гійом Апполінер присвятив бойчукістам цілий розділ у своїх хроніці. Мирослава Мудрак наводить його цитату, де він порівнює «Renovation Byzantine», не з візантійськими художниками, а із знаменитими представниками Проторенесансу: «Ця малоросійська група дає приклад того, як можна вільно мандрувати сторіччями. Досі на таке були спроможні поети, а нині й художники поставали ерудитами. Вони подорожують сторіччями і почуваються родичами Джотто і Чімабує» [8, с. 112].

Відомо, що М. Бойчук сам вичитував у стародруках та нотатках італійських майстрів рецепти фарб, техніки «al secco» та «al fresco» для настінних розписів та навчав цьому групу своїх учнів в Парижі [10, с. 14—15].

Це підтверджує цитата Є. Бачинського, який писав, що «він віднайшов спосіб малювання «a tempera», яким малювали до 1420 р., а також стінне ма-



Іл. 1. Михайло Бойчук «Жіночий портрет», 1909 р.

лювання «аль секко» по сухому, розводячи фарби в теплій розчині воску» [6, с. 40].

Під час перебування в Парижі у Михайла Бойчука та однієї з його учениць Софії Сегно починаються романтичні стосунки. Сестра Софії Налепінської — Ганна Налепінська-Печарковська описує Софію Сегно, неначе вона «...мала щось в собі від прерафаелівської Мадонни... а очі були рисунка Джотто» [4, с. 133—150]. Про Софію Налепінську її сестра Ганна ж каже наступне: «Софія, можливо, не була красива класичною красою, але в ній було щось одухотворене... якась правдивість. І цілеспрямованість, і привабливість... В молодості була висока, тонка, струнка... Візьміть Мадонну Чімабує — вона подібна» [5, с. 133—150]. Я. Кравченко вказує, що цей опис збігається з жіночим портретом 1910 р. [1, с. 54—58] (Іл. 1).

Отож напрошується висновок, що Михайло Бойчук добре знав творчість італійських художників Проторенесансу і часто застосовував їхні прийоми у своїй творчості.

Пізніше, коли М. Бойчук був професором Української академії мистецтва, він розповідав своїм студентам історію знайомства з митрополитом Андреем Шептицьким. Це малим він пас корови та робив замальовки, а митрополит побачив їх, оцінив його талант, і забрав хлопця до себе, проспонсорувавши потім його блискучу європейську освіту. Ця історія перегукується із легендою про Джотто та Чімабує. Останній теж забрав до себе на навчання мало-



Іл. 2. Микола Касперович «Зодчий Всесвіту», 1910 р.



Іл. 4. Микола Касперович «Портрет дружини», 1920 р.



Іл. 3. Микола Касперович «Голова дівчинки», 1920-ті рр.



Іл. 5. Ярослава Музика «Голова Святого», 1926 р.

го Джотто, який робив рисунки на камені [11, с. 29]. Очевидно, для М. Бойчука їхній зв'язок з А. Шептицьким був настільки сильний, що він не просто екстраполював цю історію з Джотто і Чімабуе на них, але й надавав цьому глибокий символічний смисл, який став точкою відліку становлення Михайла Бойчука як художника і вчителя.

На запит Андрея Шептицького по завершенню свого навчання у Парижі Михайло Бойчук мав повернутися назад до Львова. Та, будучи так близько до Італії, він не міг пропустити нагоди відвідати

її і ближче ознайомитися з оригіналами художників Проторенесансу. У серпні 1910 р. він разом із Софією Налепінською та Миколою Касперовичем їде до Італії. Тут він відвідав спочатку Флоренцію, звідти поїхав до Равенни, а останньою в його мандрівці була Венеція. С. Білокінь подає цитату, з листа М. Бойчука Є. Бачинському від 1 серпня 1910 р.: «...я отут як в сні незвичайнім блукаю та дуже, дуже гарним річам приглядаюсь. Через Флоренцію приїхав до Равенни, а вот тепер виїжджу до Венеції, а відтак за півтори неділі буду у Львові» [4].

Очевидно, Михайло Бойчук спеціально їздив по цих містах, щоб на власні очі побачити оригінальні розписи треченто і кватроченто. Якщо у Флоренції він бачив зразки раннього Ренесансу, зокрема знаменитих Джотто, Чімабуе та інших, то до Равенни і Венеції він їздив, швидше за все, переймати досвід візантійської традиції мозаїки та фрески. Можна припустити, що по дорозі з Равенни до Венеції М. Бойчук відвідав також і Падую, щоб подивитися знамениту Капеллу Дель Скровенні із розписами Джотто, оскільки вона знаходиться дуже близько до Венеції. З дисертації Н. Бенях дізнаємося, що митець також відвідав і Рим [12, с. 70]. Л. Соколюк вказує, що Михайло Бойчук також вивчав методи монументального живопису в соборі Орвіето та Помпеях [6, с. 66]. Собор Успіння Богородиці в Орвіето розташований на південному заході регіону Умбрія. Тут знаходяться розписи, виконані, Уголіно ді Прете Іларіо, Джентиле да Фабріано, Фра Анжеліко, Беноччо Гоцоллі та Лука Сіньюореллі. Це також дає підстави припускати, що будучи так близько до головного францисканського центру католицького світу, він не міг упустити нагоди на власні очі побачити знаменитий собор Святого Франциска в Ассізі, де збереглися оригінальні розписи Джотто, Чімабуе, Мартіні та інших художників Проторенесансу.

Можна припустити, що Михайло Бойчук не знав чистої візантійської традиції аж до подорожі в Італію. В Україні на той час зразків справжнього візантійського мистецтва майже не залишилося, а всі твори релігійного мистецтва, з якими він мав справу у Львові мали уже місцевий характер. Його близькість з іконою також пояснюється і тим, що перший його мистецький досвід пов'язаний з неовізантійськими пошуками його вчителя Ю. Панькевича. Останній показав свої роботи на релігійну тематику на виставці 1898 р. [6, с. 15]. Та ці роботи все одно не мали чисто візантійського характеру, на яких міг би вчитися М. Бойчук. У Кракові та Відні художник навряд чи міг знайти зразки оригінальних творів візантійських ікон. В Мюнхені та Парижі він, імовірно, теж навчався на зразках раннього мистецтва Італії, Німеччини та Нідерландів.

Швидше за все М. Бойчук якраз і поїхав до Равенни у пошуках зразків класичних візантійських фресок і мозаїк. Можливо, саме тому в його ранніх робо-



Іл. 6. Антоніна Іванова «Кохання», 1920-ті рр.



Іл. 7. Михайло Бойчук «Святий Іоанн Євангеліст», 1910 р.

тах більше відчувається вплив народного примітиву і ранньоевропейського мистецтва. Якщо ж прослідкувати роботи його учнів, наприклад, «Зодчий Всесвіту» 1910 р. (Іл. 2), «Голова дівчинки» 1920-ті (Іл. 3) та «Портрет дружини» 1920 р. (Іл. 4) Миколи Касперовича, «Голова святого» 1926 р. (Іл. 5), Ярослави Музики або «Кохання» 1920-ті Антоніни Івано-



Іл. 8. Михайло Бойчук «Голова жінки», 1900-ті рр.



Іл. 9. Михайло Бойчук «Жінка», 1907 р.

вої (Іл. 6), то у них вже більше спостерігається візантійська традиція.

Цікаво, що з мозаїками Равенни Є. Бачинський проводить асоціації мозаїки «Іоанн Хреститель» 1910 р. (Іл. 7), над якою М. Бойчук працював разом із М. Касперовичем [6, с. 30]. Проте, образ святого у цій мозаїці є дещо відмінним від аскетичної візантійської традиції, оскільки зображується не на класичному золотому тлі, а на яскравому синьому. Його золотавий німб та напис гарно контрастують із тлом. Великі мигдалевидні очі нагадують образи візантійських святих, але разом з тим, пряма, а не заокруглена нижня повіка, вказує на впливи Проторенесансу. Експерименти із стилізацією форми рук уже видають авангардний підхід до виконання роботи.

З ранніх творів М. Бойчука залишилося досить мало робіт, проте, два твори «Голова жінки» 1900-ті

(Іл. 8), та «Жінка» 1907 р. (Іл. 9), які публікує у своїй монографії О. Сліпко-Москальцев, вже видають типові прийоми художників Проторенесансу. У першій роботі М. Бойчук ще тільки експериментує, пробує шукати художній образ, ґрунтуючись на основі раннього мистецтва, при цьому не фетишизуючи його, а беручи за допоміжний матеріал при вирішенні завдань ритму. О. Сліпко-Москальцев вказує, що М. Бойчук ставить перед собою суто фахове завдання — розв'язати проблеми впливу світлих і темних штрихів на формування ритму картини: «...ви кінець кінцем бачите не голову жінки, а лише добре розв'язання проблеми взаємин світлого і темного штриха; білі штрихи однозначно 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 напругу голови, в той же самий час доповнюючи виразність овалу самого обличчя» [7, с. 16]. Ця робота свідчить уже про те, що художника хвилювали спроби створити ефект своєрідного ритму раннього мистецтва — візантійського, асирійського, єгипетського та ранньоіталійського.

У роботі 1907 р. «Жінка» вже відчувається впевненість художника. Її вузькі продовгуваті, злегка примружені очі видають намір стилізувати образ жінки під гуманістичні пошуки італійських художників раннього Відродження. Хвилясті, округлі та лінійні ритми чергуються і дають змогу передати психологічний портрет. Легкі хвилясті лінії зачіски жінки та її намиста додають особливого шарму і ніби передають відчуття її характеру. Перед нами уже не збірний образ, а портрет реальної жінки.

У порівнянні з творами більш раннього краківського періоду М. Бойчука, цей портрет уже сповнений вишуканості, піднесеності та урочистості. У ньому вже відчувається оригінальність і авторський почерк художника.

Візантійська ікона по замовчуванню була статичною, узагальненою і далекою реальному глядачу, тому ніяк не могла забезпечити рухомість образу і передати внутрішній світ людини. Проторенесанс дає змогу художнику поміщати святого в реальне земне серед-



овище — в інтер'єр, пейзаж, на вулиці міста. Святи персоналіфікуються і набувають антропоморфних рис, часто навіть конкретних, а не узагальнених образів. Саме тому людяність святих раннього італійського Ренесансу так приваблювала Михайла Бойчука і давала змогу досягнути комбінованої форми.

Після повернення з Італії у 1910 р. М. Бойчук починає працювати в Національному художньому музеї, заснованому в 1905 р. Андреем Шептицьким. Тут зібрана уже величезна колекція старого галицького іконопису, який потребує реставрації. Майже увесь він проходить через руки Михайла Бойчука. Згодом він був запрошений Російським археографічним товариством для консерваційних та реставраційних процесів у церкві Києва, Новгороді, Москві, Чернігові [6, с. 35]. Зрозуміло, що шляхом реставрації М. Бойчук мав змогу детально вивчити всі особливості давньоруського іконопису на практиці.

Мистецький спадок Італії справив на художника значне враження, про що може свідчити його лист до Є. Бачинського у серпні 1910 р. ще з Венеції, який публікує у своїй статті С. Білокінь. В ньому художник уже розповідає про свої плани по роботі у Львові із застосуванням технік, яких навчився в італійських майстрів: «Хоругов, про яку в листі згадалисте зробимо. Церкви припилюйте конче, аби там яким другим «богомазникам» не віддали. Тую церкву, що є стіни до мальовання, як средства на це позволять, то місцями мозайков висадимо. А взагалі стіни будем малювати найлучим способом, то єсть «al fresco»» [3].

У начерках жіночих портретів 1910 р. (Іл. 10). відчувається навмисна стилізація під образи проторенесансних зразків, зокрема Джотто. Злегка примружені вузькі очі, стрільчасті брови, вертикаль носу, форма губ нагадують обличчя Мадонни із «Коронування Діви Марії» з поліптиху Барончеллі, що знаходиться у церкві Санта Кроче.

Найвдаліше скомбінувати прийоми візантійського та проторенесансного мистецтва М. Бойчуку вдалося у роботі «Тайна вечеря» 1911 р. (Іл. 11). Зв'язок з візантійською іконою прослідковується у золотому тлі, схематизації драпувань, використанні зворотної перспективи, типової іконографії, де апостоли зосереджуються навколо свого Вчителя. Тільки Іуда без німбу ніби знаходиться осторонь. Головним акцентом відданості та центром композиції сприймається



Іл. 10. Михайло Бойчук «Начерки жіночих портретів», 1910 р. та Джотто, «Коронування Діви Марії» з поліптиху Барончеллі, із церкви Санта-Кроче, 1328—1334 рр.



Іл. 11. Михайло Бойчук «Тайна вечеря», 1911 р.

німб Іоанна, що на грудях у Христа схилив голову. Невипадково Ісус зображується більшим за інших. Це підкреслює його головну роль в ієрархії. Візантійська манера прослідковується також і в композиції, коли учні розташовувалися по овальній стороні D-подібного столу [6, с. 40].

З іншого боку, лики святих та рука Христа уже відходять від класичної візантійської традиції. Особливість стилізації М. Бойчука також і в тому, що він використовує строгі профілі, які активно почали використовувати художники Італії починаючи з XIII ст.

У Візантійській іконі головні святи не зображувалися у профіль, тому що вони всевидячі та виступають головним центром композиції. Це також підкреслює їхню домінантність над глядачем і нерухомість, більше навіть своєрідний вакуум, який за допомогою зворотної перспективи ніби затягує глядача всередину. Проторенесанс же на чолі з Дуччо,



Іл. 12. Михайло Бойчук «Дівчина», 1910 р. та Джотто, фрагмент із фрески «Різдво» із капели Дель Скровеньї, 1305 р.



Іл. 13. Михайло Бойчук «Архангел Михаїл», фото з виставки фундаторів УАМ у Києві, 1917 р., Сімоні Мартіні Архангел Михаїл, панель Кембриджського поліптиху 1320—325 рр. та Джотто, фрагмент фрески «Страшний суд» із капели Дель Скровеньї, 1305 р.

Джотто, Мартіні та іншими використовує гуманістичні прийоми, зображуючи святих у профіль. Зокрема, це можна простежити в розписах із церкви Сан Франческо в Ассізі Капели Дель Скровеньї в Падуї, Санта Кроче у Флоренції тощо. Таким чином святі ніби стають реальними людьми, героями конкретних сюжетів.

Цікаво також, що, незважаючи на використання зворотної перспективи, М. Бойчук використовує композиційні прийоми художників Ренесансу, коли повторює мотив арки в D-подібному столі в окресленні німбів та, зрештою, в завершенні іконостаса. Таким чином, він ніби вписує один мотив у інший, створюючи ефект ритмів оптичної перспективи. Художник навмисно поєднує візантійські прийоми з ренесансними, щоб підкреслити прина-

лежність нового українського мистецтва до європейського дискурсу.

Його робота «Дівчина» початку 1910 р. (Іл. 12), особливо в рисунку, теж демонструє схожі до фресок Джотто ритми. Зокрема, варто порівняти нахил голови, її хустку, розріз очей, строгий профіль з персонажем із фрески Джотто «Різдво», що з Капели Дель Скровеньї.

Уже в 1917 р. в Києві Михайло Бойчук бере участь у формуванні Української академії мистецтв, яка згодом стане КХІ. Того ж року на честь відкриття Академії мистецтва її фундатори організували виставку своїх творів. М. Бойчук представив дев'ять робіт. На фото з цієї експозиції можемо розглядити образ Архангела Михаїла [6, с. 55]. На жаль, з малих його розмірів зробити якісні висновки складно, проте, в образі Архістратиґа чітко прослідковується наслідування зразків художників Проторенесансу, зокрема, Архангела Михаїла авторства художника Сієнської школи Сімоні Мартіні з Кембриджського поліптиху 1320—1325 рр. та в ангельських образах із сюжету «Страшний суд» Джотто із капели Дель Скровеньї (Іл. 13). Строгий погляд, готичні витягнуті риси обличчя, вузькі продовгуваті очі та маленькі зімкнуті губи — усе споріднює роботу М. Бойчука зі стилістикою згаданих художників.

Уже в Академії мистецтв М. Бойчук об'єднує навколо себе нове покоління митців, які будуть розвивати його унікальний творчий метод. До них входили його брат Тимофій Бойчук, його дружина Софія Налепінська-Бойчук, Кирило Гвоздик, Онуфрій Бізюков, Іван Падалка, Василь Седляр, Микола Рокницький, Антоніна Іванова, Оксана Павленко, Мануїл Шехтман, Євген Холостенко та інші.

Цікаво, що порівняно з Петербурзькою академією мистецтв, де хоч і було раніше запроваджено навчання в майстернях, проте викладалося на основі академізму, в Українській академії мистецтва професор міг сам обирати напрям, за яким навчати студентів. О. Ковальчук вказує, що в останній було взято за зразок засади майстерень італійського Ренесансу [13, с. 22].

У своїй педагогічній діяльності М. Бойчук прекрасно застосовував попередньо набуті знання в центрах мистецького життя Європи. Л. Соколюк цитує І. Вигнанця з його статті в журналі «Арка», що виходив у Мюнхені: він вчив «на старих українських



зразках: народному орнаменті, церковному образі чи портреті XVII—XVIII ст., мозаїці і фресці князівської доби та на зразках світових клясиків, зокрема, кватрочентистів...» [6, с. 70]. Тут же знаходимо, що при поясненні композиції він звертався до художників раннього відродження: «...Таку ж гармонію композиції, фарб і практичного, прикладного завдання знаходимо також і в українському орнаменті, однаково і в картинах найвидатніших майстрів Європи, напр., Чімабуе, Джотто, Орканья, Льоренцетті, Дюррера та ін.» [6, с. 71].

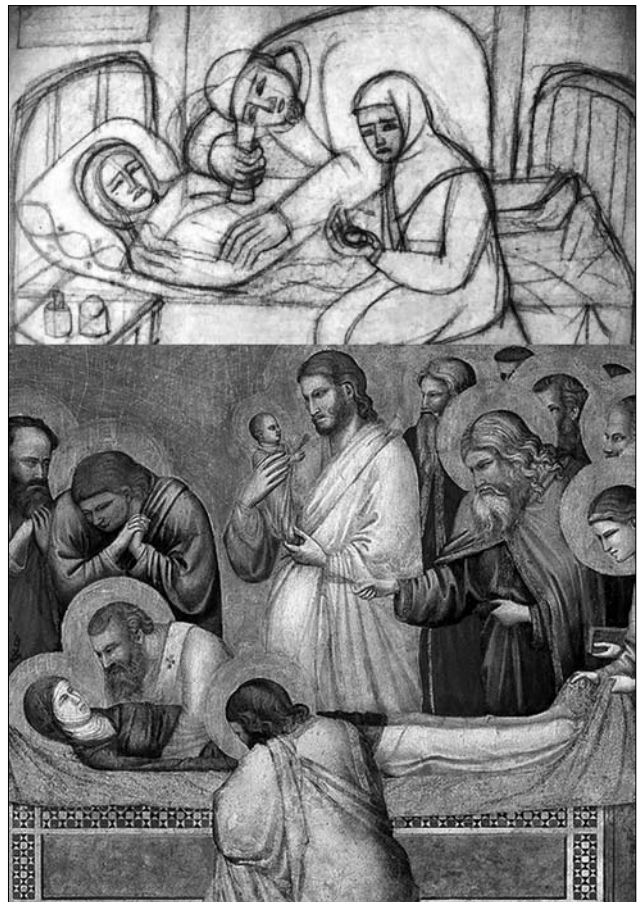
Унікальність педагогічного методу Михайла Бойчука в тому, що він давав кожному, хто приходив до нього в майстерню, можливість прояву індивідуальності, синтезувати професійні навички з народною художньою культурою. Звичайні хлопці й дівчата, в основному вихідці з сіл, отримали можливість розвивати те, що було закладене в них з народження на рівні колективного несвідомого. Таким чином, кожен міг розвиватися у тому, що йому ближче. У когось більше прослідковується візантійська традиція, у когось єгипетська манера написання, а певні роботи і зовсім нагадують проторенесансні зразки.

Одним із найяскравіших учнів М. Бойчука є його брат Тимофій. Не маючи жодної освіти крім тієї, яку отримував від брата, він блискуче відчуває мистецтво Проторенесансу. Піддаючись педагогічному впливу Михайла Бойчука, Тимофій досить точно повторює композицію Джотто. Л. Соколюк порівнює його роботи «На пасовиську» кінця 1910-х і сцену Джотто «Святий Франциск віддає свій плащ» із церкви Сан Франческо в Ассізі [6, с. 73]. Композиційно коні Т. Бойчука повністю повторюють форму з фрески Джотто (Іл. 14).

Михайло Бойчук приділяв багато уваги особливому вирішенню простору. Оскільки він в основному працював з монументальним живописом, одним з основних завдань було підлаштування композиційного вирішення роботи до архітектурних форм. Зрештою, архітектура завжди визначає, якою має бути композиція твору. До неї ж прилаштовується ритм, матеріали, колір. М. Бойчуку було вкрай важливим строге дотримання ритму, інакше композиція буде невдалою. В. Сусак пише, що «усі, навіть найменші його композиції — монументальні. Якщо збільшити, кожна з них не загубиться на великому стінному просторі» [9, с. 43—44].

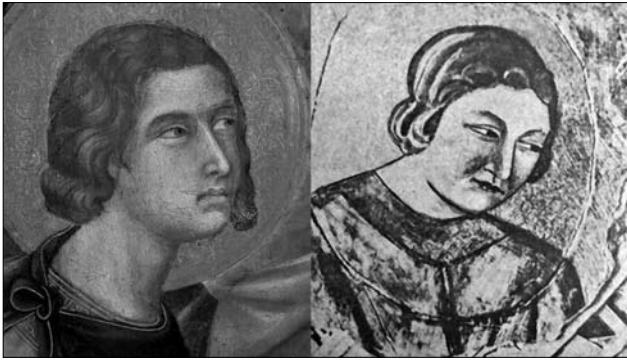


Іл. 14. Тимофій Бойчук «На пасовиську», 1910-ті та Джотто «Святий Франциск віддає свій плащ» із церкви Сан Франческо в Ассізі, 1298 р.



Іл. 15. Віра Бура-Мацапура «Біла хвороба», 1924 р. та Джотто «Успіння Богородиці», 1315 р.

Прикладів такого використання ритмів можна навести багато як у самого Бойчука, так і в його учнів. Та все ж найбільше ритми, що споріднюють творчі методи бойчукістів та художників раннього Ренесансу, спостерігаються в таких роботах кївського періоду, як «Молочниця» 1921 р. Т. Бойчука, «Біла буфету» 1923 р. М. Бойчука, «Портрет молодої жінки» 1927 р. І. Падалки, у численних варіантах сюжету «Біла яблуні» А. Іванової, Т. Бойчука, М. Рокицького, О. Павленко та інших.



Іл. 16. Євген Холостенко «Голова жінки», фреска. КХІ, 1924 р. та Дуччо, фрагмент із вівтарної роботи «Маєста», 1308—1311 рр.



Іл. 17. Антоніна Іванова «Жіночий портрет», 1922 р.

Строгий ритм чергування вертикалей та горизонталей прослідковуються у навчальних роботах В. Бури-Мацапури «Біла Хворої» та «У керамічній майстерні» 1924 р. Більше того, в них є пряме відсилання до популярних іконографічних сюжетів, які використовували художники Проторенесансу. Наприклад, робота «Біла хворої» повторює іконографію Успіння Богородиці (Іл. 15).

Композиційно фреска із КХІ Є. Холостенка «Жінка» 1924 р. [6, с. 66] нагадує образ ангела з вівтарної ікони Дуччо «Маєста» (Іл. 16). Світлотіньове моделювання обличчя, форма губ, носу, зачіска, боковий погляд — все відсилає до орієнтації художника на роботи раннього Ренесансу. Зображення кола навколо голови жінки викликає асоціації з німбом ангела з оточення Богородиці роботи Дуччо.

Цікавим видається «Жіночий портрет» Антоніни Іванової (Іл. 17). Строгий профіль та площинність, з якою зображена жінка, тонкі брови і вузький розріз очей мимоволі відсилає нас до портретів раннього кватроченто, зокрема до монументальності, площинності та декоративності робіт Паоло Учелло, Ерколе де Роберті, П'єро Делла Франчески та інших.

**Висновки.** На підставі наведених матеріалів доходимо висновку, що одним із найбільших джерел творчості Михайла Бойчука були зразки італійського мистецтва XIV — поч. XV століття. У своїй педагогічній діяльності, як свідчать спогади і конкретні роботи його учнів, він теж постійно застосовував методи побудови композиції, ритми, поєднання кольорів, технічні засоби, як це робили художники Проторенесансу.

У творчості самого Михайла Бойчука більше спостерігається орієнтація на таких художників, як Джотто, Сімоне Мартіні, Амброджіо Лоренцетті, коли в його учнів більше відчуваються впливи Дуччо, та художників початку XV ст. — Паоло Учелло, П'єро Делла Франческа та інших.

У майстерні Михайла Бойчука завжди панувала піднесена атмосфера, що визначала творчі стосунки між вчителем і учнями. Вони працювали ніби в середньовічному цеху, де всі разом спільно працюють над якоюсь роботою. Це їх споріднює з художниками Проторенесансу, коли під керівництвом майстра його учні розписували храм або якийсь палаццо.

Звісно, творчість М. Бойчука та його педагогічна система передбачала, перш за все, принцип синтезу прийомів раннього мистецтва — Візантії, Єгипту, Ассирії, Далекого Сходу, народного примітиву. Та, все ж, мистецтво італійського Проторенесансу прослідковується в «бойчукістів» чи не найбільше. Воно відчувається у побудові композиції, вирішенні форм, іконографічному наслідуванні, стриманому колориті тощо. На жаль, на сьогодні збереглося зовсім небагато зразків, які могли б бути підтвердженням орієнтації на проторенесансну естетику. Проте ті роботи, що збереглися, дають право стверджувати про величезний вплив італійських художників треченто і раннього кватроченто на творчість Михайла Бойчука та його учнів. Можна лише припускати, якого рівня могли б досягнути учні Михайла Бойчука якби не їхнє тотальне знищення.

Тема мотивів Проторенесансу в творчості «бойчуків» є недооціненою. Творчі виставки, знайдені фрески в НАОМА, рисунки та останні публікації про митця уможливають детальніше оцінити спадок самого М. Бойчука та його кола і прослідкувати проторенесансні впливи в подальшому розвитку українського мистецтва та оцінити явище «бойчукізму» більш комплексно.

Список скорочень:

КХІ — Київський художній інститут

НАОМА — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

- Кравченко Я. Слідами одного фото. (Українська група «Renovation Byzantine» в Парижі. Спроба персоніфікації портретів пензля Михайла Бойчука 1909—1910 рр.). *Артанія*. Київ: Софія-А, 2009. Кн. 17. № 4. С. 54—58.
- Кравченко Я. Створення майстерні «ікони і фрески» Української Академії Мистецтва в період української державності (1917—1919 рр.) на основі «паризького» та «львівського» експериментів «неовізантизму» Михайла Бойчука. *Вісник ЛНАМ*. Львів, 2016. Вип. 30. С. 126—153.
- Білокінь С. У Львові. Михайло Бойчук та його школа. URL: <https://www.s-bilokin.name/Culture/Bojchuk/Lviv.html> (Дата звернення: 5.09.2019).
- Білокінь С. У Парижі. Михайло Бойчук та його школа. URL: <https://www.s-bilokin.name/Culture/Bojchuk/Paris.html> (Дата звернення 5.09.2019).
- Горбачов Д. Листи-спогади Ганни Печарковської про Бойчука і бойчуків. *Київська старовина*. Київ, 1999. № 6. С. 133—150.
- Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О., 2014. 386 с.
- Сліпко-Москальцев О. Михайло Бойчук. Харків: Рух, 1930. 82 с.
- Мудрак М. Нова Генерація і мистецький модернізм в Україні: монографія. Київ: Родовід, 2018. 352 с.
- Сусак В. Українські митці Парижа 1900—1939. Київ: Родовід, 2010. 408 с.
- Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття. Львів: Камінь, 1996. 287 с.
- Михайло Бойчук. Альбом-каталог збережених творів. Упор. Сусак В. Київ: Майстерня Книги, 2010. 124 с.
- Бенях Н. Львівський період в творчості Михайла Бойчука 1910—1914 рр.: дис. канд. мистецтвозн.: 17.00.05. Львів: ЛНАМ. 2018. 285 с.
- Ковальчук О. Історія живописного факультету НАОМА і його роль у вихованні мистецьких кадрів та формування національної живописної школи України 1917—1941 років: дис. канд. мистецтвозн.: 17.00.05. Київ: НАОМА. 2003. 210 с.

#### REFERENCES:

- Kravchenko, Ya. (2009). In the footsteps of one photo. (The Ukrainian group «Renovation Byzantine» in Paris. An attempt to personalize the portraits of Mykhailo Boichuk 1909—1910). *Artaniia*, 4 (Vol. 17, pp. 54—58). Kyiv: «Sofiiia-A» [in Ukrainian].
- Kravchenko, Ya. (2016). Creating a workshop of «icon and fresco» of Ukrainian Academy of Art during the period of Ukrainian statehood (1917—1919) on the basis of «Paris» and «Lviv» experiments of «Neo-Byzantinism» by Mykhailo Boichuk. *Visnyk LNAM* (Issue 30, pp. 126—153). Lviv [in Ukrainian].
- Bilokin, S. *In Lviv. Mykhajlo Bojchuk and his school*. Retrieved from: <https://www.s-bilokin.name/Culture/Bojchuk/Lviv.html> (Last accessed: 5.09.2019) [in Ukrainian].
- Bilokin, S. *In Paris. Mykhajlo Bojchuk and his school*. Retrieved from: <https://www.s-bilokin.name/Culture/Bojchuk/Paris.html> (Last accessed: 5.09.2019) [in Ukrainian].
- Horbachov, D. (1999). Memoirs of Hanna Pecharkovska about Boichuk and boichukists. *Kyivska starovyna*, 6, 133—150). Kyiv [in Ukrainian].
- Sokoliuk, L. (2014). *Mykhajlo Bojchuk and his school*. Kharkiv [in Ukrainian].
- Slipko-Moskaltsev, O. (1930). *Mykhajlo Bojchuk*. Kharkiv: Rukh [in Ukrainian].
- Mudrak, M. (2018). *Nova Heneratsiia and artistic modernism in Ukraine*. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
- Susak, V. (2010). *The Ukrainian artists of Paris 1900—1939*. Kyiv: Rodovid [in Ukrainian].
- Ripko, O. (1996). *In search of the lost past: a retrospective of Lviv art culture of the XX century*. Lviv: Kameniar [in Ukrainian].
- Susak, V. (Ed.) (2010). *Mykhajlo Bojchuk. Al'bom-kataloh zberezhenykh tvoriv*. Kyiv: Majsternia Knyhy [in Ukrainian].
- Beniakh, N. (2018). *Lviv period of Mykhajlo Bojchuk's creation 1910—1914*. (PhD dissertation). Lviv: LNAM [in Ukrainian].
- Kovalchuk, O. (2003). *History of the Fine Art Faculty of National Academy of Fine Arts and Architecture of Ukraine, and its role in the national painting school formation in 1917—1941*. (PhD dissertation) Kyiv: NAOMA [in Ukrainian].