



Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy
of Decorative Applied Arts and Design



Бойчуківські студії

journal

Issue1
2023

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ
ІМЕНІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА**



БОЙЧУКІВСЬКІ СТУДІЇ

ВИПУСК 1

**MINISTRY OF CULTURE
AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE
MYKHAILO BOICHUK KYIV STATE ACADEMY
OF DECORATIVE APPLIED ARTS AND DESIGN**



BOICHUK STUDIES

ISSUE 1

The scientific journal «Boichuk Studies» publishes original research articles with an emphasis on in-depth study, representation of national culture and art. The purpose of the journal is to activate scientific research in the field of art history and cultural studies, patterns of development of Ukrainian art and culture in the context of historical and modern times, national, European and world artistic process.

Editorial board:

Olena Osadcha, Candidate of Arts, associate professor (Editor-in-Chief, Ukraine), Valentyna Kostiukova, Candidate of Arts, associate professor (Substitutes of the Editor-in-chief, Ukraine), Julia Roik, PhD of Pedagogical Sciences (Executive secretary, Ukraine).

Scientific and editorial board:

Vasyl Andriyashko, Candidate of Arts, Associate Professor (Ukraine), Elżbieta Błotnicka-Mazur, PhD of Arts (Poland), Kateryna Honchar, Candidate of Arts (Ukraine), Alla Dyachenko, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor (Ukraine), Olha Lukovska, Doctor of Arts, professor (Ukraine), Olena Maidanets-Bargylevych, Candidate of Arts, Professor (Ukraine), Natalia Mandra, PhD in Cultural Studies (Ukraine), Myroslav Melnyk, Candidate of Arts, Associate Professor (Ukraine), Svitlana Olianina, Doctor of Arts, professor (Ukraine), Inna Petrova, Doctor of historical sciences, associate professor (Ukraine), Roman Petruk, Honored Worker of Arts (Ukraine), Olha Sosik, Candidate of Arts (Ukraine), Volodymyr Khyzhynskyi, Candidate of arts, associate professor (Ukraine), Konstantin Chernyavskyi, Candidate of Arts, Associate Professor (Ukraine), Oleh Chuyko, Doctor of Arts, Professor (Ukraine), Maryna Yur, Doctor of Arts, Senior Researcher (Ukraine).

Scientific journal – founded in 2022.
Certificate of state registration of printed mass media
Series KV No. 25390-15330 R from 03.01.2023 № 62/5
The journal is published twice a year

УДК: 7.071:7.012:75:76:745/749 (477)

БОЙЧУКІВСЬКІ СТУДІЇ: Науковий журнал. Вінниця: ТОВ Твори, 2023. Вип. 1. 64 с.

Науковий журнал «Бойчуківські студії» публікує оригінальні дослідницькі статті з акцентом на поглиблене вивчення, репрезентацію національної культури та мистецтва. Метою журналу є активізація наукових досліджень у галузі мистецтвознавства і культурології, закономірностей розвитку українського мистецтва та культури в контексті історичного та сучасного часу, національного, європейського та світового художнього процесу. Наукові здобутки молодих дослідників, визначних учених сприятимуть розвитку гуманітарної науки України. Статті зараховуються за спеціальностями 023 – Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, 26.00.01 – Теорія та історія культури, 034 – Культурологія, 022 – Дизайн, 027 – Музеєзнавство, пам'ятокзнавство.

Редакційна колегія:

Осадча О. А., канд. мист., доцент (головний редактор)
Костюкова В. М., канд. мист., доцент (заступник головного редактора)
Роїк Ю. В., PhD з педагогіки (відповідальний секретар)

Науково-редакційна рада:

Андріяшко В. Д., кандидат мистецтвознавства, доцент (Україна)
Ельжбета Блотницька-Мазур, PhD у мистецтвознавстві (Польща).
Гончар К. Р. кандидат мистецтвознавства (Україна)
Дяченко А. В., кандидат педагогічних наук, доцент (Україна)
Луковська О. І., доктор мистецтвознавства, професор (Україна)
Майданець-Баргилевич О. Л., кандидат мистецтвознавства, професор (Україна)
Мандра Н. Б., PhD з культурології (Україна)
Мельник М. Т., кандидат мистецтвознавства, доцент (Україна)
Оляніна С. В., доктор мистецтвознавства, професор (Україна)
Петрова І. В., доктор історичних наук, доцент (Україна)
Петрук Р. І., заслужений діяч мистецтв (Україна)
Сосік О. Д., кандидат мистецтвознавства (Україна)
Хижинський В. В., кандидат мистецтвознавства, доцент (Україна)
Чернявський К. В., кандидат мистецтвознавства, доцент (Україна)
Чуйко О. Д., доктор мистецтвознавства, професор (Україна)
Юр М. В., доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Україна)

Рекомендовано до друку вченою радою Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
(протокол № 04/23-24 від 23.11.2023 р.)

Науковий журнал «Бойчуківські студії» заснований у 2022 р.
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 25390-15330 Р від 03.01.2023 № 62/5

Електронний варіант наукового журналу розміщено на сайті Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука за посиланням:

<https://kdidpamid.edu.ua/academy/bojchukivski-studiyi/>

Під час цитування публікацій посилання на журнал обов'язкове.

ЗМІСТ

CONTENTS

Слово головного редактора

5 A word from the Editor-in-Chief

Ірина БЕКЕТОВА

Межигірський керамічний технікум (з історії діяльності). Музейна збірка робіт «межигірівців» 1920-х років

6 **Iryna BEKETOVA**

Mezhyhirsky ceramic tekhnicum (from its history). Museum collection of works by «Mezhyhirians» from the 1920-s

Микола ЛАМПЕКА
Петро ТАТІВСЬКИЙ
Микола ЧОРНОУС

Зasadничі впливи творчих пошуків бойчуківця Павла Іванченка на стилістику української тонкої кераміки першої половини ХХ століття

18 **Mykola LAMPEKA**
Petro TATIIVSKY
Mykola CHORNOUS

The fundamental influences of the creative searches of boichukist Pavlo Ivanchenko on the stylistics of Ukrainian fine ceramics of the first half of the 20-th century

Олена МАЙДАНЕЦЬ-БАРГИЛЕВИЧ
Методологічні засади Михайла Бойчука у творчості О. Саєнка

26 **Olena MAIDANETS-BARGYLEVYCH**
Methodological principles of Mykhailo Boichuk in the creativity of O. Sayenka

Мирослав МЕЛЬНИК

Кількість і якість, форма і зміст, теорія і практика та інші проблеми мистецької освіти в Україні

32 **Myroslav MELNYK**

Quantity and quality, form and content, theory and practice and other problems of art education in Ukraine

Олена ОСАДЧА

Система ліній у творчості бойчуківців

40 **Olena OSADCHA**

The system of lines in the boichukists art

Галина СКЛЯРЕНКО

Ідейні спрямування М. Бойчука в колі проблематики українського модернізму

50 **Halyna SKLYARENKO**

Ideological orientations of M. Boichuk in the circle of problems of Ukrainian modernism

Володимир ХИЖИНСЬКИЙ

Інтерпретація творчості Михайла Бойчука та його учнів у творах художньої кераміки (на прикладі міжнародного конкурсу на кращий керамічний пласт на тему «Бойчук і бойчуківці: сучасний погляд»)

57 **Volodymyr KHYZHYSKY**

Interpretation of the works of Mykhailo Boichuk and his students in works of artistic ceramics (on the example of the international competition for the best ceramic layer on the topic «boichuk and the boichukists: a modern view»)

СЛОВО ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

У Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука щороку проходять традиційні науково-практичні конференції, присвячені пам'яті видатного українського художника-монументаліста, новатора-авангардиста, педагога-реформатора, представника Розстріляного відродження, фундатора синкретичного національного стилю Михайла Бойчука, іменем якого названо наш заклад. Участь у цих наукових форумах беруть відомі вчені-мистецтвознавці, які вивчають творчу спадщину Михайла Бойчука, його учнів і послідовників.

Академія є духовним «ланцюжком», що продовжує тяглість і спадковість творчих і педагогічних засад Михайла Бойчука та школи бойчуківців, для яких основа формування національної ідентичності в мистецтві полягала в ґрунтовному вивченні національної культури в іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі, скульптурі, вирізуванні, вишиванках, гончарстві, вибійках, писанках, килимах тощо. Як для представників школи бойчукізму, так і для академії дуже важливі збереження та розвиток українських народних традицій, національної ідентичності й самобутності, генетичного коду української культури та мистецтва, передача знань про споконвічні традиції студентам, а також популяризація, промоція, поширення їх у суспільстві. Водночас важливими є переосмислення та інтеграція традицій українського мистецтва в сучасний національний і світовий контекст.

Зважаючи на це, ми започатковуємо фахове видання «Бойчуківські студії», на сторінках якого порушуватиметься тематика, присвячена вивченню творчої спадщини школи бойчукізму, розглядатимуться проблеми українського монументалізму, питання розвитку декоративного та образотворчого мистецтва в Україні, відкриватимуться нові імена художників і мистецтвознавців, вирішуватимуться проблеми українського стилю, національної форми та змісту в творах сучасних художників.

Незважаючи на важкі часи, спричинені російсько-українською війною, наш обов'язок полягає в дослідженні та збереженні надбань національної духовно-культурної спадщини, адже саме культура є запорукою національної безпеки. За великим рахунком, нині перед нами стоять ті самі завдання, що стояли перед бойчуківцями сто років тому, – розповідати світові про українську культуру і мистецтво, які є невід'ємною складовою світового надбання. Таким бачимо завдання і новоствореного журналу «Бойчуківські студії».

Олена Осадча,
головний редактор журналу «Бойчуківські студії»,
ректор Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука

УДК 738.3

**МЕЖИГІРСЬКИЙ КЕРАМІЧНИЙ ТЕХНІКУМ (З ІСТОРІЇ ДІЯЛЬНОСТІ).
МУЗЕЙНА ЗБІРКА РОБІТ «МЕЖИГІРЦІВ» 1920-Х РОКІВ**

Ірина БЕКЕТОВА*

Завідувачка відділу науково-фондової роботи, хранитель колекції кераміки,
Національний музей декоративного мистецтва України
ORCID: 0009-0007-9985-3503

***Анотація.** Відкриття маловідомих фактів з історії українського мистецтва кераміки початку 1920-1930-х рр. розширює уявлення про творчі процеси та новації в мистецькому середовищі художників – сораптиків та однодумців Михайла Бойчука. Наголошення на історичному значенні діяльності митців-керамістів, їхнього впливу на художні процеси в українській культурі сприяє популяризації вітчизняного мистецтва декоративної пластики. Мистецька школа Михайла Бойчука як лідера групи монументалістів увійшла в історію як одне з видатних явищ світової культури. Універсальна естетична модель буття та художні принципи монументалізму, поширені на всі види мистецтва, досі залишаються актуальними, впливають і на мистецькі традиції загалом, і на світогляд сучасників.*

***Ключові слова:** українське мистецтво; школа Михайла Бойчука; митці-керамісти; декоративна пластика; художній процес; монументалізм.*

**MEZHNYHIRSKY CERAMIC TECHNICUM (FROM ITS HISTORY).
MUSEUM COLLECTION OF WORKS BY «MEZHNYHIRIANS» FROM THE 1920S**

Iryna BEKETOVA*

Head of the department of research and foundation work, custodian of the ceramics collection,
National Museum of Decorative Arts of Ukraine
ORCID: 0009-0007-9985-3503

***Abstract.** 1920s and 1930s expands the idea of creative processes and innovations in the artistic environment of Mykhailo Boichuk's fellow artists and like-minded people. Emphasizing the historical significance of ceramists' activities and their influence on artistic processes in Ukrainian culture contributes to the popularization of the national art of decorative plasticity. Mykhailo Boichuk's art school, as the leader of the group of monumentalists, went down in history as one of the outstanding phenomena of world culture. The universal aesthetic model of entity and the artistic principles of monumentalism, common to all types of art, are still relevant and influence both artistic traditions in general and the worldview of contemporaries. Also, the role of Vasyl and Fedor Krychevskiy, Mykhailo Boichuk, Mykola Burachek, Mykhailo Zhuk, Abram Manevich, Oleksandr Murashko, Heorhiy Narbut in the creation and formation of the foundations of the Ukrainian Academy of Arts is characterized. It is noted, that the professors of the academy were charismatic, bright personalities, and despite the difference in their views, they were united by common tasks in creating an independent and democratic art school, in which the search for new artistic systems was taking place. The features of the creative initiatives of the followers of Mykhailo Boichuk's monumental school in terms of the activities of the Mezhyhirsky Ceramic Technicum were uncovered. It is emphasized on importance of implementing Boichuk's ideas in the educational process, creating works in a style that combined traditional folk forms with features of monumentalism.*

***Keywords:** Ukrainian art school; Ukrainian art; the school of Mykhailo Boichuk; ceramists; decorative plasticity; artistic process; monumentalism.*

* Кореспонденція автора. Email: mundm1@ukr.net

Авторське право © 2023 Автор(и).

Бібліографічний опис статті: Бекетова І. (2023). Межигірський керамічний технікум (з історії діяльності). Музейна збірка робіт «межигірців» 1920-х років. *Бойчуківські студії*, 1, 6–17.

Щасливий той, хто, і зазнавши мук,
Життя прожив прозоро і натхненно.
Щасливий той, хто серця світлий звук
Проніс в трагедіях епохи недаремно.

Микола Вінграновський

Постановка проблеми, її актуальність. Останнім часом значно зросла зацікавленість культурної спільноти України в дослідженні маловідомих сторінок вітчизняної мистецької спадщини. Такою темою для багатьох науковців став бойчукізм – величезний, лише фрагментарно вивчений пласт мистецтва 1920–1930-х рр.

Руйнівна Перша світова війна, під час якої у збройний конфлікт було втягнуто 38 держав із населенням 1,5 млрд. чоловік, призвела до розпаду чотирьох світових імперій та спровокувала революційні події в країнах Європи. Зникнення Російської імперії, руйнація державних інституцій створили в 1920-х роках умови для неймовірної свободи, навіть анархії, та викликали творчий сплеск у середовищі митців різних спрямувань. У великих містах створювалися мистецькі осередки: художники та літератори об'єднувалися в численні спілки, митці дискутували і творили «нове, революційне» мистецтво. Стара держава впала, нова ще не встигла створити державний апарат і запровадити нові «правила гри». За умов певного звільнення від тиску державного регулювання (а держава – це завжди інструмент регулювання, гноблення та придушення) талановиті митці плекали надію втілити в життя свої ідеї, задуми, мрії. Незважаючи на складні матеріальні умови, нехтуючи труднощами, холодом, голодом, безгрош'ям, художники натхненно та несамовито творили, сподіваючись, що нові революційні зміни принесуть волю і щастя мільйонам людей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У Києві також розгорнулася бурхлива діяльність численних творчих об'єднань та гуртків. Звідси бере початок і феномен створення Української академії мистецтв, яка була заснована 5 грудня 1917 року. Її фундаторами стали брати Василь і Федір Кричевські, Михайло Бойчук, Микола Бурачек, Михайло Жук, Абрам Маневич, Олександр Мурашко, Георгій Нарбут. Усі перші професори академії були харизматичними, яскравими особистостями. Попри різницю в позиціях, митців об'єднували спільні завдання – створення незалежної та демократичної художньої школи, де б відбувався пошук нових художніх систем. Їхня діяльність охоплювала широкий спектр творчих концепцій та напрямів модернового мистецтва.

Михайло Бойчук був лідером групи монументалістів. Його мистецька школа увійшла в історію як одне з видатних явищ світової культури. Універсальна естетична модель буття та художні принципи монументалізму, поширені на всі види мистецтва, досі залишаються актуальними, впливають і на мистецькі традиції загалом, і на світогляд сучасників.

Мета статті, методи дослідження. Художні принципи бойчукізму, історію їх формування вивчають українські мистецтвознавці та історики. Зокрема провідна роль у наукових дослідженнях бойчукізму належить спогадам Ніни Федорової, Павла Іванченка, Пантелеймона Мусієнка, статтям, розвідкам та монографіям Людмили Соколюк, Сергія Білоконя, Ростислава Шмагала, Ярослава Кравченка, Наталії Крутенко, Артура Рудницького, Анатолія Заїки та інших. Тематичні виставкові проекти у провідних вітчизняних музеях стимулюють інтерес до актуальної теми в пересічних відвідувачів.

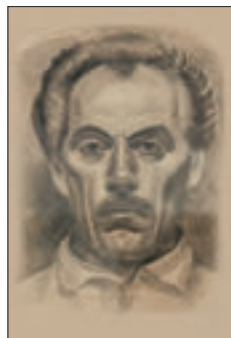
Вихованець художньої студії Олександра Мурашка в Києві, у подальшому народний художник РРФСР Шифрін Ніссон (1892–1961) у 1920-х роках писав: «Майстерня пр. Бойчука – найбільш утішне явище не лише у стінах Академії, але й за її межами... Тут і правдивий



Михайло Бойчук



Лев Крамаренко



Євген Сагайдачний



Василь Седляр

живописний підхід, і чудове розуміння композиції. Проф. Бойчук відновлює всі втрачені ще з XVII ст. живописні традиції, і, пов'язуючи сучасність з майстрами давніх культур та епох, він навчає своїх учнів найголовнішому – живописному мисленню. Нехай багато з цих робіт ще є достатньо скромними, але в них визріває та міцнішає молоде, освячене традиціями істинне живописне мистецтво. У цій майстерні є речі боязкі, невмілі, сирі, але немає речей випадкових. Навіть у найслабкіших учнів вони органічні та закономірні. У цьому є основа мистецтва, і цим вірним шляхом молодь зобов'язана своєму вчителю Бойчуку. І якщо, незважаючи на всі негаразди, Академія пронесла свій вогонь, якщо вона спромоглася зберегти і таку майстерню – майстерню Бойчука, – її існування є виправданим»¹.

Однією з яскравих сторінок діяльності послідовників монументальної школи Михайла Бойчука та втілення його ідей у навчальний процес, створення в матеріалі робіт у стилі, що поєднував традиційні народні форми з рисами монументалізму, є історія Межигірського керамічного технікуму. Девізом навчального закладу стали слова: «Творчий синтез техніки і мистецтва». Вихованець технікуму Пантелеймон Мусієнко у спогадах про технікум зауважував: «Тут віддавали перевагу українському народному мистецтву. Ніхто не копіював старе, воно давало натхнення для творчих пошуків» [32].

Результати дослідження. Національний музей українського народного декоративного мистецтва² єдиний в Україні, який володіє цікавою збіркою робіт, що були виконані студентами та викладачами Межигірського керамічного технікуму в 1920-ті роки (понад 80 творів). Роботи учнів технікуму та їхніх наставників свідчать про новаторські пошуки художньої спільноти закладу. Музейна колекція певною мірою дає уявлення про творчі процеси в мистецькому середовищі однодумців Михайла Бойчука. В збірці представлені переважно студентські роботи і твори викладачів технікуму Павла Іванченка (1898–1990) та Оксани Павленко (1896–1991), виконані саме в роки діяльності закладу. Більшість із виробів у 1925 році була закуплена безпосередньо в технікумі або після численних виставок. Відомо, що роботи «межигірців» брали участь у виставкових проектах, а також жваво продавалися, що дало змогу поповнювати бюджет технікуму та виживати колективу в складні голодні післяреволюційні роки. Більшість робіт – анонімні, деякі – авторські: посилання на імена авторів знаходимо в архівних матеріалах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (архівні справи П. Іванченка, П. Мусієнка, Н. Федорової).

¹ Російський державний архів літератури і мистецтва (РДАЛМ). Ф. 2422. Оп. 1. Спр. 160. Арк. 37. Взято з праці: Кашуба-Вольвач О., Сторчай О. Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах. Спогади Оксани Павленко і Василя Седляра. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 4. С. 42.

² Від 23 листопада 2023 р. – Національний музей декоративного мистецтва України.



*Василь Седляр.
Рис. Оксани Павленко*



Оксана Павленко.



*Михайло Бойчук, Іван Падалка,
Василь Седляр, Оксана Павленко*



Павло Іванченко

Межигірська керамічна школа-майстерня була заснована відповідно до постанови Третього всеукраїнського з'їзду Рад у 1919 році, а розпочала роботу 1920 року в колишніх приміщеннях Києво-Межигірської фаянсової фабрики. Її першим директором був художник Л. Ю. Крамаренко, який разом зі скульптором А. П. Маньком перевіз у Межигір'я близько 60 учнів показової керамічної майстерні із с. Глинськ, що на Сумщині.

Черкашанин Лев Юрійович Крамаренко (1889–1942) у перші складні роки формування закладу доклав чимало зусиль для його існування. Отримавши першокласну мистецьку освіту в Петербурзькому вищому художньому училищі та в паризьких приватних академіях у П'єра Бонара, Моріса Дені, Шарля Герена, Поля Серюз'є, художник у 1918–1919 рр. працював директором Глинської художньо-керамічної школи, з учнів якої з 1920 року склався перший студентський колектив Межигірської керамічної школи. З 1923 року Лев Крамаренко – ректор та декан факультету Київського інституту пластичних мистецтв, професор. В інституті він разом із Михайлом Бойчуком працював у майстерні монументального мистецтва. З 1932 року мешкав у Москві. Помер у Самарканді від тифу.

Наприкінці 1922 року колектив технікуму поповнився студентами та двома педагогами з Миргородського керамічного технікуму (заснований 1921 року на базі виробничих майстерень художньо-промислової школи ім. М. В. Гоголя в Миргороді, яка діяла з 1896 до 1918 року). З Миргорода переїхав і художник Євген Якович Сагайдачний (1886–1961). Він народився в Херсоні, художню освіту здобув у приватних майстернях Санкт-Петербурга та в Центральному училищі технічного рисування барона О. Л. Штігліца. У 1910–1912 рр. художник відвідав Італію, Грецію, Туреччину, Єгипет. У 1917–1920 рр. навчався в Українській академії мистецтв у майстерні Михайла Бойчука. У Межигірському керамічному технікумі працював упродовж 1922–1932 рр., викладав скульптуру і рисунок, одночасно був професором скульптурного факультету Київського художнього інституту. З 1946 року художник оселився в місті Косові, де викладав у Косівському училищі прикладного мистецтва. В історію українського мистецтва увійшов як маляр, графік, театральний декоратор, скульптор, педагог, етнограф і колекціонер мистецтва Гуцульщини, Прикарпаття.

Історія Межигірського керамічного технікуму як новаторського закладу розпочалася в 1921 році, коли до школи були направлені на стажування випускники майстерні монументального мистецтва Української академії мистецтв Василь Седляр, Оксана Павленко, Іван Падалка та Павло Іванченко, які стали провідними педагогами школи. Василь Теофанович Седляр (1899–1937) народився в селі Христинці Миргородського повіту Полтавської губернії в селянській родині. Закінчив початкову 4-класну школу, у 1915–1919 рр. навчався в Київській художній школі, з лютого 1919 року – в Українській академії мистецтва у майстерні Михайла

Бойчука. З кінця 1922 року Василь Седляр фактично став директором технікуму. «Вже в перший рік навчання він нас підкорив системі своїх поглядів на мистецтво. На його лекції ми ходили як на концерт... Ми відчували в ньому жагу любові до життя, ідейність і віру в творче покликання людини. Мистецтво було його мрією, його стихією і покликанням», – писав у спогадах про наставника один із його найкращих учнів Пантелеймон Мусієнко [33].

Відданим соратником, однодумцем Василя Седляра була Оксана Трохимівна Павленко (1896–1991). Художниця народилася в селі Валява Черкаського повіту Київської губернії в селянській родині. Закінчила парафіяльну школу, гімназію, Київське художнє училище. У 1917–1922 рр. навчалася в Українській академії мистецтва в майстерні М. Бойчука. У 1922–1929 рр. художниця працювала в Межигірському мистецько-керамічному технікумі на посаді заступника директора з учбової та художньої частини, одночасно викладала рисунок та керамічний малюнок. У 1929 році Оксана Павленко виїхала до Москви. Працювала у ВХУТЕІНі (Вищому художньо-технічному інституті) на посадах секретаря, декана, викладача художніх дисциплін, доцента художньо-керамічного факультету. Викладала в Московському поліграфічному інституті, Інституті силікатів. Залишила спогади «Промовте – життя моє – і стримайте сльози...» та зберегла рукописні нотатки, листи Василя Седляра, що зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України і є джерелом для дослідників як свідчення епохи мистецького життя 1920–1930-х років.

Гарним педагогом закладу був Павло Михайлович Іванченко (1898–1990). Він народився в селі Андріяшівка на Сумщині в родині хлібороба. Закінчив Глинську керамічну школу, Київську академію мистецтв, спочатку навчаючись у майстерні М. Бойчука, а згодом – у Л. Ю. Крамаренка. У Межигірському керамічному технікумі працював із 1921 року інструктором виробничих майстерень та завідував художнім відділом, керував практичними роботами в майстернях. У 1925–1929 рр. викладав керамічне малювання і технології в школі ФЗУ Будяньського фаянсового заводу, а також виготовляв зразки оформлення виробів для масового виробництва. У 1930–1931 рр. – декан художнього факультету і доцент Художньо-керамічного інституту. З 1944 року – завідувач лабораторії архітектурно-будівельних деталей НДІ будівельних матеріалів (м. Київ).

У 1923 р. Межигірську керамічну школу-майстерню перевели на рівень художньо-керамічного технікуму, а з 1928 року – художньо-керамічного інституту, в 1931 році заклад фактично припинив існування.



Гончарна майстерня. Навчання в МКТ. Студенти МКТ. У центрі – В. Седляр, М. Котенко, Є. Сагайдачний

У 1920–1922 рр. – у часи беззладдя та національно-визвольної боротьби межигірська школа наполегливо стверджувала своє право на існування. Колектив працював майже без обладнання, без коштів, доводилося голодувати, внаслідок чого частина учнів полишила навчання. Дякуючи енергійним зусиллям педагогів та учнів, вдалося зберегти більшу частину колективу. У важкий час національно-визвольної боротьби, коли неможливо було розраховувати на підтримку держави, керівництво організувало замовлення на виробництво гончарних виробів, що давало кошти на утримання закладу. На початку 1923 року на допомогу прийшов Український Червоний хрест. Він уклав із Наркомосвітою угоду, згідно з якою виділялися кошти на обладнання для школи, гроші поступово поверталися від продажу шкільних виробів. На цю позику були обладнані майоліковий та фаянсовий відділи технікуму. У середині 1920-х років у технікумі було 20 верстатів для точіння, вісім верстатів для формування фаянсу, великий горн, великий муфель, два малих муфелі. Технікуму також належали 14 десятин орної землі, городів та саду, що забезпечувало матеріальну підтримку колективу [34].

Програму навчання студентів складала така дисципліна: історія-теорія мистецтва, керамічне малювання, малюнок, композиція, скульптура, хімія, математика, фізико-хемія, технологія керамічних матеріалів, керамічна лабораторія, кристалографія і мінералогія, розробка глинищ, креслення, проектування керамічних заводів, організація виробництва, якісний і кількісний аналіз виробництва, студійно-продуційна праця, історичний матеріалізм культури й політекономія, пролетарська революція і радянське будівництво, історія соціалізму, історичний матеріалізм, українознавство, гігієна та охорона праці, чужа мова (німецька).

У різні роки викладачами в технікумі працювали: Василь Седляр – був директором і одночасно викладав художні дисципліни та композицію, Лев Крамаренко – малювання, Оксана Павленко працювала на посаді заступника директора з учбової та художньої частин, одночасно викладала рисунок та керамічний малюнок, Іван Падалка – художні дисципліни та композицію, Євген Сагайдачний і Бернард Кратко викладали рисунок, композицію та скульптуру, Павло Іванченко працював інструктором і керівником практичних робіт виробничих майстерень, Олександр Мизін викладав композицію, Конон Кривич – керамічне малювання та художні практичні роботи, Ольга Черепова керувала лабораторіями, майстер М. Косихін керував модельною майстернею, а майстер А. Боровичка – майстернею кам'яних мас, вогнетривкої і тонкої кераміки, доктор історичних наук Я. Радуль викладав соціально-економічні дисципліни, інженер Морачевський керував керамічними лабораторіями та



Навчання в МКТ

викладав технічні і технологічні дисципліни, інженер К. Пилинський викладав математику. Особливою пошаною та популярністю серед студентів користувалися модельні майстерні; на честь їх керівника майстра Косихіна одна з вулиць, що вела до майстерень, отримала назву «Косихінський проспект».

Межигірський керамічний технікум був закладом нового типу, закладом, який виник на потребу часу – великих революційних змін у європейському суспільстві. «...Особливо цінне те, що Межигірський технікум являється школою, збудованою самим колективом... Ми висунули зовсім новий принцип – збудувати свою школу як витворчий виробничий колектив, де й лектор, і студент являються виробниками, безпосередніми співучасниками витворчого процесу... Наш професор – це є просто старший робітник, що навчає молодих студентів, це є майстер серед рядових робітників», – писали П. Горбенко та В. Седляр у статті «До питання про будову мистецько-індустріальної школи (міркування й факти)», опублікованій у журналі «Шлях просвіти», № 10 ~1924 р. І далі Василь Седляр зауважує: «...Тут проблема зв'язку мистецтва з продукцією може вперше на Україні поставлена як серйозний досвід іменно в Межигір'ї. Мистецтво трактується як органічний мент [сенса, смисл] в процесі витворення речі. Наш студент бере на увагу і утилітарність даної речі, місце її в побуті серед інших речей, її враження на глядача» [34].

Кожен зі студентів був зобов'язаний опанувати як художні, мистецтвознавчі, загальноосвітні дисципліни, так і навчитися основам гончарної майстерності та загалом творення художньої кераміки, оволодіти технологічними знаннями. У технікумі переважало шанобливе ставлення до мотивів і традицій народного мистецтва, культивувалося тонке розуміння його глибинних основ. Простота і довершеність форми, свіже трактування скульптурної пластики і розпису – найважливіші особливості стилю межигірської школи.

Людмила Соколюк зауважує: «Межигірці, глибоко опанувавши народний досвід і втілюючи його у своїх творчих проектах, не лише працювали у відповідності до потреб народних мас, а й виконували елітарні урядові замовлення. Їхня оригінальна кераміка в майоліці, фаянсі, кам'яній масі продовжувала демонструватись, усе більше завойовуючи авторитет, на міжнародних виставках. Французька журналістка С. Корбіо, яка побувала в Україні в кінці 1920-х років, так писала про побачене в Межигір'ї: «Техніка і декорування стоять на сучасному рівні західного мистецтва, маючи все те, що Мюнхен і Стокгольм, і в той же час зберігаючи те, що і Мюнхен і Стокгольм не зуміли зберегти, – місцеві особливості». Звичайно, тут йдеться про національні особливості української художньої кераміки, відроджувані бойчукістами» [26].

Аналогічним навчально-виробничим закладом на території Європи на початку ХХ ст. можна вважати Баухауз – Вищу школу будівництва і дизайну, засновану 1919 року в місті Ваймарі на основі об'єднання місцевої художньої школи зі створеною 1906 року А. К. Ван де Вельде Школою мистецтв та ремесел. Новий заклад очолив архітектор В. Гропіус. Він поєднав у навчальному процесі архітектуру, мистецтво і промисловість, закладаючи основи дизайну в його сучасному розумінні. Навчання студентів відбувалося на практичних заняттях у різних майстернях: кераміки, графіки, книжкового друку, текстилю, ювелірної майстерності, скульптури, монументального живопису, меблів, сценографії. З 1920 року кожною майстернею керували спільно художник і технолог, розвиваючи в студентів відчуття форми і матеріалу.

З листопада 1926-го до травня 1927 року Василь Седляр разом із Михайлом Бойчуком та Іваном Падалкою здійснили творчу подорож до Німеччини, Італії та Франції. Василь Седляр відвідав Севрський завод, Національну школу мистецтв і ремесел, мануфактуру гобеленів, де був вражений дбайливим ставленням до національних традицій. Саме від творчої школи



*Пантелеймон Мусієнко.
Межигір'я. 1930 р.*



*Ніна Федорова.
Рис. Оксани Павленко*



Ніна Федорова

Баухауз у місті Десау як навчального закладу нового типу він отримав найбільше враження та натхнення для подальшої розбудови технікуму. «Межигірцям» були близькі ідеї та головні принципи навчання Баухаузу, а саме: форма визначається функцією; декор не приховує вигляд матеріалу; тільки лінія і колір мають значення (мінімалізм твору); синтез різних мистецтв; поєднання мистецтва з масовим виробництвом.

Студенти Межигірського керамічного технікуму жили виключно від праці в колективі. Це був заклад закритого типу: правління колективу складало загальний робочий план та деталізувало його на кожний місяць. План затверджували загальні збори колективу, підтверджував керуючий технікумом. Дві комісії (сільськогосподарська та виробнича) допомагали керувати закладом. Харчування в закладі було організовано за принципом загального котла для всіх.

Ніна Федорова у статті «Три школи» писала: «У нас в їдальні працювало кілька черниць ліквідованого монастиря. Вони варили нам обіди. Обід складався з двох страв. Першою – був суп чи борщ. Другу ми намагались брати на двох, бо харчувалися за свої гроші. Любили, коли другою стравою була «баржа». Це щось схоже на картопляники, фаршировані м'ясом, по два на порцію. Сніданок та вечеря завжди були однаковими: ми приносили собі в цинковому відрі гарячий чай та булочки. Виручали нас зимові запаси: черниці чудово квасили капусту, огірки, помідори. На території технікуму була невеличка крамничка промкооперації, в якій продавали хліб, гас, іноді – ковбасу. Вчилися в технікумі переважно сільські діти. Бідні, голодні, але такі одержимі ідеєю творити нове мистецтво! Це нас єднало» [29].

Студентський щоденний ритм життя розподілявся таким чином: 4 години – навчальної праці, 4 – у виробництві, потім – відпочинок, читання, самостійна робота. Увечері – клубні заняття. З метою розвитку та підтримання культурно-освітнього рівня студентів організовували диспути, обговорення, співи, щомісяця напередодні неділі відвідували театри.

У технікумі був створений вертеп – пересувний революційний ляльковий театр. Студенти самі змайстрували ляльки, складалі діалоги, писали п'єси гостро-сатиричного та антирелігійного характеру і ставили їх в одноповерховому вертепі. Лідерами та засновниками цього театру були комісар П. Горбенко і студент М. Цівчинський. Крім вертепних ляльок, у виставах використовувалися персонаж «петрушка» і тїньовий театр. Останній показувався у вертепному будиночку одразу після вертепної гри та користувався в аудиторії великим успіхом.

Незважаючи на досить важкі умови існування, студенти жили активно та весело, полюбляли гострий гумор, дотепність. У пошані був дискусійний майданчик під назвою «брехаловка», де ввечері збиралася молодь, охоча до жартів.

Вихованці технікуму, отримавши ґрунтовну художню освіту і знання технології керамічного виробництва, із часом ставали художниками та професійними інженерами-технологами, діяльність і творчість яких посідає непересічне місце в історичній та культурній спадщині України.

Дмитро Головка (1905–1978), Пантелеймон Мусієнко (1905–1980), Ніна Федорова (1907–1993), Олександр Саєнко (1899–1985) стали видатними художниками України ХХ ст., їхні твори відомі світові та є окрасою колекції Національного музею українського народного декоративного мистецтва.

Вагомий внесок у розвиток мистецтва кераміки та мистецтвознавчої галузі зробив Пантелеймон Никифорович Мусієнко (1905–1980). Він народився 1905 року в присілку Лозова поблизу міста Ромни на Сумщині в родині слюсаря-залізничника. Закінчив Глинську керамічну школу, у 1925–1930 рр. навчався в Межигірському художньо-керамічному технікумі. У 1920-х роках працював у малярному цеху Довбиського фарфорового заводу. У 1930–1946 рр. – начальник та художник живописного цеху Будянського фаянсового заводу, одночасно викладав на заснованому при заводі учбовому комбінаті «Укрфарфорфаянс». На матеріалах Будянського заводу написав книгу «Техніка художнього оформлення фарфору і фаянсу». У 1936–1938 рр. П. Мусієнко працював художником, інженером-технологом, трафаретником, у 1943–1944 рр. – начальником відділу тресту «Хімпромбуду» (м. Слов'янськ), у 1944–1966 рр. – науковим співробітником Академії будівництва та архітектури України, головним художником НДІ при Держбуді СРСР. З його ініціативи у 1944 році створено експериментальну керамічну художню майстерню архітектурного напрямку при Академії архітектури УРСР, яку очолила його соратниця й дружина Ніна Федорова. Пантелеймон Мусієнко викладав історію мистецтва у Київському театральному інституті ім. Карпенка-Карого. У 1966 році захистив дисертацію кандидата мистецтвознавства на тему «Живопис Ф. Г. Кричевського і творчі особливості його школи». З 1960-х років – член Спілки художників СРСР. Автор понад 60 наукових статей, альбомів, монографій.

Ніна Іванівна Федорова (1907–1993) народилася в селі Білоторовичі на Житомирщині. У 1924 році закінчила семирічку в Коростені, два роки навчалась у профтехшколі міста Житомира на спеціальності «керамік». У 1927–1930 рр. навчалася в Межигірському керамічному технікумі. У 1930-х роках викладала курс технології кераміки на Будянському фаянсовому заводі. Працювала на київському заводі «Керамік». У 1944 році разом із чоловіком П. Н. Мусієнком створила, а невдовзі очолила експериментальну майстерню архітектурно-художньої кераміки, підпорядковану Академії архітектури України, а з часу ліквідації академії (1963 р.) – Київському зональному науково-дослідному інституту експериментального проєктування житлових і громадських споруд (КиївЗНДІЕП). Ніна Федорова відома як потужний технолог, вона створила велику гаму кольорових полив – чорну, зелену, червону, відтінки сріблястої, перламутрової, бірюзової; під її керівництвом розроблені морозостійкі поливи та поливи відновного вогню. У вересні 1960 року Всесоюзне товариство винахідників і раціоналізаторів опублікувало винахід Н. Федорової під назвою «Глазурь красного цвета на основе соединений меди» (посвідчення на раціоналізаторську пропозицію № 1 від 31 жовтня 1961 року). Головною заслугою Н. Федорової, справою її життя було існування майстерні «Софійська гончарня» як осередку, навколо якого гуртувалися професійні художники і майстри, архітектори і дослідники мистецтва, історики і письменники, просто культурні особистості.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Можна без перебільшення стверджувати, що саме створення та діяльність експериментальної майстерні на чолі з Ніною Федоровою було даниною поваги, любові та вдячності учнів-межигірців своїм учителям – Василю Седяру, Оксані Павленко, Михайлові Бойчуку. Учні зберегли і розвинули в нових

історичних умовах принципи та настанови творення прекрасного, закладені в технікумі. Вони пронесли дух творчості і натхнення, що панував під час навчання, крізь роки, він осяяв їхні життя та допомагав жити і працювати. Вони професійно, сміливо, натхненно продовжили справу, яку в 1920-х роках започаткували їхні наставники.

Відкриття маловідомих фактів з історії українського мистецтва кераміки початку 1920-1930-х рр. розширює уявлення про творчі процеси та новачії в мистецькому середовищі художників-соратників, однодумців Михайла Бойчука. Наголошення на історичному значенні діяльності митців-керамістів, їхнього впливу на художні процеси в українській культурі сприяє популяризації вітчизняного мистецтва декоративної пластики.

Література

1. Білокінь С. Бойчук та його школа. К.: Мистецтво, 2017. 256 с., іл.
2. Бекетова І. Експериментальна майстерня. Творчий осередок. До 100-річчя Ніни Федорової. К.: ТОВ «НьюТон Продакшн», 2007.
3. Бекетова І. Межигірський керамічний технікум. Альбом-каталог. Серія «Музейні колекції». К.: ДП «Редакція інформаційного бюлетеня «Офіційний вісник Президента України», 2018. 48 с., іл.
4. Бекетова І. Творчий синтез техніки і мистецтва (з історії та діяльності Межигірського керамічного технікуму). Збірник наукових праць за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції НМУНДМ «Музейні старожитності: колекції, імена, долі». 14–15 листопада 2019 р. Х., 2020. С. 120–137, іл.
5. Бойчукізм. Проект «великого стилю». Каталог виставки. ДП НКММК «Мистецький арсенал». К., 2018. 256 с., іл.
6. Бутнік-Сіверський Б. С. Історія українського радянського народного мистецтва. К., 1966. С. 71–79, іл.
7. Долинський Л. В. Український художній фарфор. К.: Видавництво Академії наук УРСР, 1963.
8. Заїка А. На тлі межигірських круч. Забуті сторінки історії Києво-Межигір'я. К.: Видавничий дім «АДЕФ-Україна», 2016. 528 с., іл.
9. Іванченко П. Прагнучи істини. *Народна творчість та етнографія*. 1968. № 1. С. 93–96.
10. Кашуба-Вольвач О., Сторчай О. Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах. Спогади Оксани Павленко і Василя Седяра. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 4. С. 40–42.
11. Кашуба-Вольвач О. Павло Голуб'ятников. 1925–1930 рр.: викладання у Київському художньому інституті. *Образотворче мистецтво*. 2011. № 2. С. 32–35.
12. Кашуба-Вольвач О. Професор М. Л. Бойчук и «бойчукізм». Записки о мастерской монументальной живописи Киевской украинской академии художеств, руководимой проф. Бойчуком М. *Образотворче мистецтво*. 2009. № 2–3. С. 24–28, 132–135.
13. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Окрім Кравченко. Художник і час. К.: Оранта, 2005. 312 с., іл.
14. Крутенко Н. Межигорье. *Всеукраинские ведомости*. 1995. 27 января.
15. Крутенко Н. Межигір'я. Історія з продовженням. *Образотворче мистецтво*. 1990. № 5. С. 17–20.
16. Лугова Т. Авангардний вертепний театр на початку ХХ століття. *Художній авангард: Пошук нової мистецької парадигми*: Матеріали І Міжнародної науково-практичної конференції. 8–10 квітня 2015 р. / Міністерство освіти і науки України. Херсонський національний технічний університет. С. 28–30.
17. Межигірський мистецько-керамічний технікум. Буклет. К.: Друкарня К.Х.І., 1927.
18. Мудрак М. Нова генерація і мистецький модернізм в Україні. К.: Родовід, 2003. 350 с., іл.
19. Мудрак М. «Місто Сонця» Томазо Кампанелли й утопічне мистецтво бойчукістів. *Образотворче мистецтво*. 2009–2010. № 4. С. 22–26.
20. Мусієнко П. Повертаючись у далекі 20-30-ті роки. Спогади. *Образотворче мистецтво*. 1992. № 6. С. 18–20.
21. Мусієнко П. Школа народних майстрів у Києві. *Народна творчість та етнографія*. 1982. № 3. С. 81–83.
22. Павленко О. «Промовте – життя моє – та стримайте сльози...». Художник Оксана Павленко згадує, розповідає. Записав Леонід Череватенко. Наука і культура. 1987. Випуск 21. С. 360–384.

23. Російський державний архів літератури і мистецтва. Ф. 2422. Оп. 1. Спр. 160. Арк. 37. Узято з праці: Кашуба-Вольвач О., Сторчай О. Майстерня монументального живопису М. Бойчука у першоджерелах. Спогади Оксани Павленко і Василя Седляра. *Образотворче мистецтво*. 2008. № 4. С. 42.
24. Рудзицький А. Ілюстратор «Кобзаря» Василь Седляр та його доба. К.: Мистецтво, 2019. 240 с.
25. Саєнко Н. Олександр Саєнко. До становлення і розвитку українського монументально-декоративного мистецтва ХХ століття. Книга-альбом. К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. 560 с., іл.
26. Соколюк Л. Михайло Жук. Мистець-літератор. Х.: Видавець Олександр Савчук, 2018. 256 с., іл.
27. Сторчай О. Зіркова плеяда перших викладачів і студентів Української академії мистецтва. Подробиці до творчої біографії Івана Падалки з листа художника. Дереворити Софії Налепинської-Бойчук. *Образотворче мистецтво*. 2016. № 4. С. 92–95.
28. Сторчай О. Павло Іванченко: «Спогади про вчителя» – Лева Крамаренка. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*: 36. наук. праць / Інститут проблем сучасного мистецтва. НАН України. К.: Фенікс, 2012. Вип. 7. С. 279–288.
29. Федорова Н. І. Три школи. Спогади. Наука і культура. Випуск 26–27. К.: Видання Академії наук України, товариство «Знання», 1993. С. 342.
30. Школьна О. Фарфор-фаянс України ХХ століття. Інфраструктура галузі. Промислова та економічна політика. Організаційно-творчі процеси. К., 2011.
31. Школьна О. Фарфор-фаянс України. Історія виробництва. Реєстр імен провідних майстрів галузі. К., 2013.
32. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМУ), ф. 990, спр. 358, арк. 13.
33. ЦДАМЛМУ, ф. 990, спр. 358, арк. 6.
34. ЦДАМЛМУ, ф. 990 спр. 866, арк. 1–5.
35. ЦДАМЛМУ, ф. 990, спр. 258, арк. 15.
36. ЦДАМЛМУ – фонди 990 (П. Мусієнко), 356 (О. Павленко), 389 (П. Іванченко), 1113 (Н. Федорова).

References

1. Bilokin S. Boichuk ta yoho shkola. K.: Mystetstvo, 2017. 256 s., il. [in Ukrainian].
2. Beketova I. Eksperymentalna maisternia. Tvorchiy oseredok. Do 100-richchia Niny Fedorovoi. K.: TOV «NiuTon Prodakshn», 2007. [in Ukrainian].
3. Beketova I. Mezhyhirskiy keramichnyi tekhnikum. Albom-kataloh. Seriya «Muzeini kolektsii». K.: DP «Redaktsiia informatsiinoho biuletenu «Ofitsiyniy visnyk Prezydenta Ukrainy», 2018. 48 s., il. [in Ukrainian].
4. Beketova I. Tvorchiy syntezy tekhniki i mystetstva (z istorii ta diialnosti Mezhyhirskoho keramichnoho tekhnikumu). Zbirnyk naukovykh prats za materialamy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii NMUNDM «Muzeini starozhytnosti: kolektsii, imena, doli». 14–15 lystopada 2019 r. Kh., 2020. S. 120–137, il. [in Ukrainian].
5. Boichukizm. Proekt «velykoho styliu». Kataloh vystavky. DP NKMMK «Mystetskyi arsenal». K., 2018. 256 s., il. [in Ukrainian].
6. Butnik-Siverskyi B. S. Istoriiia ukrainskoho radianskoho narodnoho mystetstva. K., 1966. S. 71–79, il. [in Ukrainian].
7. Dolynskiy L. V. Ukrainskiy khudozhnii farfor. K.: Vydavnytstvo Akademii nauk URSSR, 1963. [in Ukrainian].
8. Zaika A. Na tli mezhyhirskykh kruch. Zabuti storinky istorii Kyievo-Mezhyhiria. K.: Vydavnychiy dim «ADEF-Ukraina», 2016. 528 s., il. [in Ukrainian].
9. Ivanchenko P. Prahnychy istyny. Narodna tvorchist ta etnohrafii. 1968. № 1. S. 93–96. [in Ukrainian].
10. Kashuba-Volvach O., Storchai O. Maisternia monumentalnoho zhyvopysu M. Boichuka u pershodzherelakh. Spohady Oksany Pavlenko i Vasyliia Sedliara. *Obrazotvorche mystetstvo*. 2008. № 4. S. 40–42. [in Ukrainian].
11. Kashuba-Volvach O. Pavlo Holubiatnykov. 1925–1930 rr.: vykladannia u Kyivskomu khudozhnomu instytuti. *Obrazotvorche mystetstvo*. 2011. № 2. S. 32–35. [in Ukrainian].

12. Kashuba-Volvach O. Professor M. L. Boichuk y «boichukyzm». Zapysky o masterskoi monumentalnoi zhyvopysy Kyevskoi ukraynskoi akademyy khudozhestv, rukovodymoi prof. Boichukom M. Obrazotvorche mystetstvo. 2009. № 2–3. S. 24–28, 132–135. [in Ukrainian].
13. Kravchenko Ya. Shkola Mykhaila Boichuka. Okhrym Kravchenko. Khudozhnyk i chas. K.: Oranta, 2005. 312 s., il. [in Ukrainian].
14. Krutenko N. Mezhygore. Vseukrainskie vedomosti. 1995. 27 yanvarya. [in Ukrainian].
15. Krutenko N. Mezhyhiria. Istoriia z prodovzhenniam. Obrazotvorche mystetstvo. 1990. № 5. S. 17–20. [in Ukrainian].
16. Luhova T. Avanhardnyi vertepnyi teatr na pochatku KhKh stolittia. Khudozhnii avanhard: Poshuk novoi mystetskoi paradyhmy: Materialy I Mizhnarodnoi naukovy-praktychnoi konferentsii. 8–10 kvitnia 2015 r. / Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. Khersonskiy natsionalnyi tekhnichnyi universytet. S. 28–30. [in Ukrainian].
17. Mezhyhirskiy mystetsko-keramichnyi tekhnikum. Buklet. K.: Drukarnia K.Kh.I., 1927. [in Ukrainian].
18. Mudrak M. Nova heneratsiia i mystetskyi modernizm v Ukraini. K.: Rodovid, 2003. 350 s., il. [in Ukrainian].
19. Mudrak M. «Misto Sontsia» Tomazo Kampanelly y utopichne mystetstvo boichukistiv. Obrazotvorche mystetstvo. 2009–2010. № 4. S. 22–26.
20. Musiienko P. Povertaiuchys u daleki 20-30-ti roky. Spohady. Obrazotvorche mystetstvo. 1992. № 6. S. 18–20. [in Ukrainian].
21. Musiienko P. Shkola narodnykh maistriv u Kyievi. Narodna tvorchist ta etnohrafiiia. 1982. № 3. S. 81–83. [in Ukrainian].
22. Pavlenko O. «Promovte – zhyttia moie – ta strymaite slozy...». Khudozhnyk Oksana Pavlenko zghaduie, rozpovidaie. Zapysav Leonid Cherevatenko. Nauka i kultura. 1987. Vypusk 21. S. 360–384. [in Ukrainian].
23. Rosiiskiy derzhavnyi arkhiv literatury i mystetstva. F. 2422. Op. 1. Spr. 160. Ark. 37. Uziate z pratsi: Kashuba-Volvach O., Storchai O. Maisternia monumentalnogo zhyvopysu M. Boichuka u pershodzherelakh. Spohady Oksany Pavlenko i Vasyliia Sedliara. Obrazotvorche mystetstvo. 2008. № 4. S. 42. [in Ukrainian].
24. Rudzyskyi A. Iliustrator «Kobzaria» Vasyl Sedliar ta yoho doba. K.: Mystetstvo, 2019. 240 s. [in Ukrainian].
25. Saienko N. Oleksandr Saienko. Do stanovlennia i rozvytku ukrainskoho monumentalno-dekoratyvnogo mystetstva KhKh stolittia. Knyha-albom. K.: Vydavnytstvo imeni Oleny Telihy, 2003. 560 s., il. [in Ukrainian].
26. Sokoliuk L. Mykhailo Zhuk. Mystets-literator. Kh.: Vydavets Oleksandr Savchuk, 2018. 256 s., il. [in Ukrainian].
27. Storchai O. Zirkova pleiada pershykh vykladachiv i studentiv Ukraynskoi akademii mystetstva. Podrobytsi do tvorchoi biohrafii Ivana Padalky z lysta khudozhnyka. Derevoryty Sofii Nalepynskoi-Boichuk. Obrazotvorche mystetstvo. 2016. № 4. S. 92–95. [in Ukrainian].
28. Storchai O. Pavlo Ivanchenko: «Spohady pro vchytelia» – Leva Kramarenka. Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini: Zb. nauk. prats / Instytut problem suchasnogo mystetstva. NAN Ukrainy. K.: Feniks, 2012. Vyp. 7. S. 279–288. [in Ukrainian].
29. Fedorova N. I. Try shkoly. Spohady. Nauka i kultura. Vypusk 26–27. K.: Vydannia Akademii nauk Ukrainy, tovarystvo «Znannia», 1993. S. 342. [in Ukrainian].
30. Shkolna O. Farfor-faians Ukrainy KhKh stolittia. Infrastruktura haluzi. Promyslova ta ekonomichna polityka. Orhanizatsiino-tvorchi protsesy. K., 2011. [in Ukrainian].
31. Shkolna O. Farfor-faians Ukrainy. Istoriia vyrobnystv. Reiestr imen providnykh maistriv haluzi. K., 2013. [in Ukrainian].
32. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury i mystetstva Ukrainy (TsDAMLMU), f. 990, spr. 358, ark. 13. [in Ukrainian].
33. TsDAMLMU, f. 990, spr. 358, ark. 6. [in Ukrainian].
34. TsDAMLMU, f. 990 spr. 866, ark. 1–5. [in Ukrainian].
35. TsDAMLMU, f. 990, spr. 258, ark. 15. [in Ukrainian].
36. TsDAMLMU – fondy 990 (P. Musiienko), 356 (O. Pavlenko), 389 (P. Ivanchenko), 1113 (N. Fedorova). [in Ukrainian].

УДК 738.3(477-25)

ЗАСАДНИЧІ ВПЛИВИ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ БОЙЧУКІВЦЯ ПАВЛА ІВАНЧЕНКА НА СТИЛІСТИКУ УКРАЇНСЬКОЇ ТОНКОЇ КЕРАМІКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Микола ЛАМПЕКА¹, Петро ТАТІЇВСЬКИЙ², Микола ЧОРНОУС³*

¹ Доцент кафедри комп'ютерної, інженерної графіки та дизайну, кандидат мистецтвознавства,
Національний транспортний університет
ORCID: 0000-0001-9580-3399

² Професор кафедри комп'ютерної, інженерної графіки та дизайну, кандидат технічних наук,
Національний транспортний університет
ORCID: 0000-0002-6251-749X

³ Доцент кафедри комп'ютерної, інженерної графіки та дизайну, Національний транспортний університет
ORCID:0000-0003-0683-9459

***Анотація.** Аналізуючи артефакти певного історичного періоду, зокрема зразки промислової кераміки початку ХХ століття, приходимо до висновку, що на стилістику, формотворення та декорування цих виробів мають визначальний вплив не лише соціокультурні умови, що склалися на той момент, а й національні та регіональні мистецькі традиції і не в останню чергу практична діяльність окремих творчих особистостей – носіїв сакраментальних звичаєвих знань, до того ж наділені схильністю до переосмислення набутого досвіду і шанобливим ставленням до здобутків національної та світової культури.*

***Ключові слова:** декоративне мистецтво; дизайн; мистецька та промислова кераміка; український стиль; ХХ століття.*

THE FUNDAMENTAL INFLUENCES OF THE CREATIVE SEARCHES OF BOICHUKIST PAVLO IVANCHENKO ON THE STYLISTICS OF UKRAINIAN FINE CERAMICS OF THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Mykola LAMPEKA¹, Petro TATIIVSKIY², Mykola CHORNOUS³*

¹ Associate Professor of the Department of Computer, Engineering Graphics and Design, Candidate of Art,
National Transport University ORCID: 0000-0001-9580-3399

² Professor of the Department of Computer, Engineering Graphics and Design, Candidate of Technical Sciences,
National Transport University ORCID: 0000-0002-6251-749X

³ Associate Professor of the Department of Computer, Engineering Graphics and Design,
National Transport University ORCID:0000-0003-0683-9459

***Abstract.** Analyzing the artifacts of a certain historical period, in particular samples of industrial ceramics of the beginning of the 20th century, we came to the conclusion that the style, shaping and decoration of these products have been vastly influenced not only by the socio-cultural conditions that developed at that time, but also by national and regional artistic traditions. Lastly, the activities of certain creative individuals, bearers of sacred knowledge of traditions, who also reevaluate acquired experience and maintain a respectful attitude towards the achievements of national and world culture, played a significant role.*

***Keywords:** decorative and applied art; design; artistic and industrial ceramics; Ukrainian style; XX century.*

* Кoresпонденція авторів. 1. Email: mlampeka@ukr.net, 2. Email: grafikantu@ukr.net, 3. Email: chornousmm@ukr.net
Бібліографічний опис статті: Лампека М., Татіївський П., Черноус М. (2023). Засадничі впливи творчих пошуків бойчуківця Павла Іванченка на стилістику української тонкої кераміки першої половини ХХ століття. *Бойчуківські студії*, 1, 18–25.

Постановка проблеми, її актуальність. Актуальність теми дослідження полягає у визначенні місця мистецтва вітчизняної тонкої кераміки, виготовленої промисловим способом, у соціокультурному просторі країни. Крім того, важливим питанням культурологічного та мистецтвознавчого наукового дискурсу є осягнення української порцеляни як окремого феномену, що вирізняється автентичністю і самобутністю, її своєрідність укорінена в національних традиціях декоративно-прикладного мистецтва, водночас вона нерозривно пов'язана з творчими досягненнями провідних фахівців галузі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Як засвідчує аналіз останніх досліджень і публікацій, вагомий внесок у вивчення теми тонкокерамічного виробництва таких науковців, як Л. Долинський, П. Мусієнко, Ф. Петрякова, О. Чарновський є незаперечним, проте художній спадщині ХХ ст. було приділено недостатню увагу. Ці питання знайшли відображення в працях таких провідних дослідників художньої порцеляни, як Н. Глухенька, В. Щербак, Л. Білоус, О. Школьна, О. Корусь, але й у них не розглянуто всі аспекти впливу творчих особистостей на загальну художню культуру України в першій половині ХХ ст.

Мета статті, методи дослідження. Мета статті полягає у виявленні культуротворчого потенціалу української тонкої кераміки в контексті світових тенденцій розвитку і теоретичному осмисленні процесів становлення вітчизняної художньої культури, систематизації та впорядкуванні матеріалів про спадок, залишений провідними митцями галузі.

Методологія дослідження побудована на принципах наукової достовірності і всебічності, соціокультурному і мистецтвознавчому підходах, а також на теоретичних, емпіричних й емпірико-теоретичних методах наукового дослідження. Зокрема аксіологічному, онтологічному, когнітивному, системно-історичному, компаративному (історико-порівняльному), культурологічному, крос-культурному, типологічному, іконологічно-іконографічному, методі мистецтвознавчого аналізу.

Результати дослідження. Початок ХХ століття ознаменувався розмаїттям мистецьких стилістичних напрямів, які часто супроводжувалися низкою вдалих пошуків і здобутків на шляху створення нової образної системи, спрямованої на візуалізацію ідеологем бунтівної, орієнтованої на відмову від традиційних цінностей епохи [1, с. 16]. У цей період виникає безліч художніх шкіл і творчих об'єднань, для яких характерними були новаторські підходи до творення нового соціокультурного простору.

Не оминули ці процеси й Україну, де на той час вирувала національно-визвольна боротьба. Невипадково тут зародилося безліч мистецьких течій і напрямів, які базувалися на відкритті нових граней самовираження. Яскравими представниками таких артпрактик були українські художники, що вбачали своєю місією створення нового українського мистецького стилю, заснованого на органічному поєднанні нової стилістики з традиційними культурними надбаннями [5, с. 24].

Михайло Бойчук і його учні сповідували саме такі принципи, їхнім мистецьким кредо було виховання національного художника нового типу із синтетичним мисленням, здатного осягнути нові естетичні цінності й піднести українське мистецтво до світового рівня [3, с. 20]. Учень М. Бойчука В. Седляр писав тоді з цього приводу, що для майстра сучасного стилю все одно, що робити – «глечик чи попільницю, піджак чи архітектуру, плакат чи портрет» [6, с. 19]. Одним із важливих видів у системі мистецтв бойчукісти вважали кераміку. У 1923 році В. Седляр став директором Межигірського керамічного технікуму (МКТ), який відіграв особливу роль у розвитку українського декоративно-ужиткового мистецтва у 1920-ті та на початку 1930-х років.

У цьому мистецькому закладі навчальні процеси були максимально наближеними до виробництва. Фахові дисципліни в МКТ викладали педагоги з практичним досвідом

роботи на керамічних підприємствах галузі. Саме таким представником когорти керамістів-практиків, приналежних до мистецької школи Михайла Бойчука, був Павло Михайлович Іванченко [дод. 1, рис. 1], який із 1920 року працював інструктором виробництва майстерень у Межигірському керамічному технікумі. З 1931 року він керував виробничою практикою студентів у Межигірському художньо-керамічному інституті, став доцентом, деканом художнього факультету [2].

Павло Іванченко народився 6 січня 1898 року в с. Андріяшівка Лохвицького повіту Полтавської губернії (нині Роменський район Сумської області). У 1913 році був зарахований до Глинської керамічної школи, яку закінчив у 1919 році. У 1925 році завершив навчання в Київській художній академії, захистивши дипломну роботу на тему «Декоративна обробка речей керамічного виробництва», й отримав кваліфікацію художника з декоративного оздоблення виробів.

Упродовж 1925–1929 років працював художником на Будянському фаянсовому заводі, з 1932 до 1935 року обіймав посаду завідувача дослідної лабораторії майоліки в Науково-дослідному інституті мінеральної сировини в Києві – керував майоліковим виробництвом. Одночасно до 1 серпня 1933 року був художником Київської фабрики керамічних фарб і декалько, де проектував горни, розробляв рецептуру мас і полив, упродовжував технології декорування виробів аерографом (за досвідом Будянського фаянсового заводу) [7, с. 66].

У 1935–1937 роках завідував керамічним відділом центральних експериментальних майстерень Музею українського народного мистецтва (Київська школа народної творчості). Із 25 серпня 1937 року до 20 липня 1941 року обіймав посаду старшого (головного) художника Центральної лабораторії Укрфарфортресту в Києві [2].

Із квітня 1944 року працював старшим науковим співробітником у Київському центральному науково-дослідному інституті будматеріалів, а також керівником художнього відділу Главку керамічної промисловості Наркомату місцевої промисловості будматеріалів УРСР. Із 25 листопада 1944 року очолював художній цех Київського експериментального кераміко-художнього заводу, де працював до квітня 1946 року, паралельно зберігаючи посаду на попередньому місці роботи, щонайменше до 1959 року завідував лабораторією архітектурно-художніх і будівельних деталей [2].

Таку насичену професійну діяльність Павло Михайлович поєднував із науково-дослідною і творчою роботою. Він плідно працював у галузі декоративного мистецтва (архітектурна і декоративна побутова кераміка) та образотворчого мистецтва (пейзажний живопис і книжкова графіка). Проектував ужитковий посуд і декоративні вази, втілюючи ці проекти в таких матеріалах, як порцеляна, фаянс, майоліка, а також створював зразки побутової й архітектурної кераміки (паркові вази, облицювальна плитка, водогреї, торшери, бра).

Його роботи різних історичних періодів, виконані в кераміці, можемо віднести до певних стилістичних напрямів, які були найбільш характерними для означених періодів часу, що зумовлювало певну стилістичну неоднорідність цих творів. З огляду на такий стан речей доводиться констатувати, що мистецький доробок Павла Михайловича був неоднозначним. У його біографії, як у краплі води, відбилися всі процеси складної епохи – першої половини ХХ ст. [4, с. 39]. Він народився в Російській імперії, становлення як громадянина та художника відбувалося в короткий період існування Української Народної Республіки, весь свідомий творчий шлях припав на часи Радянської України і лише трохи не дожив до 1991 року, коли Україна відновила незалежність. Та все ж він залишив помітний слід в історії українського декоративного мистецтва як новатор у сфері технічного забезпечення творчих процесів та організатор і подвижник становлення промислового виробництва вітчизняної художньої кераміки.

Навчаючись у 1919–1925 роках у Київській академії мистецтв, Павло Іванченко підпадає під вплив Михайла Бойчука. Роботи цього періоду, виконані переважно в майоліці, стилістично близькі до розписів бойчуківців [дод. 2, рис. 1], порцелянові вироби, розроблені дещо пізніше – наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років, значно відрізняються від попередніх, вони оздоблені розписами, подібними до зразків «Агітаційної порцеляни». У другій половині 1930-х років він захоплюється народним мистецтвом і використовує у своїх творах розписи в національній стилістиці.

Післявоєнні роботи дещо еклектичні, та все ж за формою та декором близькі до народного мистецтва [дод. 2, рис. 3]. У них превалює ідеологічна складова, яка була зумовлена жорсткими рамками тоталітарного режиму і його панівним стилем – сталінським ампіром. Після 1937 року доля Михайла Бойчука та багатьох його учнів стала застереженням стосовно спроб відходу в творчій діяльності від принципів соцреалізму.

Однак можемо зазначити, що вплив Павла Михайловича на формування образу національної тонкої кераміки як явища, приналежного до культуротворчих процесів вітчизняного соціокультурного простору, є незаперечним. Вірогідно, саме Іванченку належить ідея запровадити декорування порцеляни петриківським розписом, оскільки у 1935–1937 рр., завідуючи керамічним відділенням Київської школи народної творчості, він і сам створив у порцеляні низку експериментальних творів, декорованих мотивами у національному українському стилі, а також залучав до такої праці своїх учнів, петриківчан Ганну Павленко та Поліну Глущенко [4].

Н. Глухенька у своїй статті «Майстри петриківського розпису» стверджує, що сестри Ганна і Віра Павленко та Марфа Тимченко почали застосовувати розпис на фарфорі у 1940–1941 роках. Однак існують докази того, що перші спроби в цьому виді декорування тонкої кераміки належать до 1936 року, коли до школи майстрів народної творчості з Баранівського фарфорового заводу привезли білі порцелянові вироби з метою залучити учнів до оздоблення їх розписами в народній стилістиці.

Як згадувала пізніше Ганна Павленко, вона саме повернулася з Москви, де проходила Декада українського народного мистецтва, і їй першій запропонували оздобити ці вироби петриківським орнаментом. Петриківські квіти органічно поєдналися з білою поверхнею порцеляни. Згодом до цієї справи долучилася Віра Павленко, старша сестра Ганни, та їхня односельчанка Поліна Глущенко, які приїхали до Києва з Петриківки у 1938 році і вже разом вони почали розписувати порцеляну значними накладами, та цю практику перервала Друга світова війна [4].

Знову ж таки, коли 1944 року Павло Іванченко очолив художній цех Київського експериментального кераміко-художнього заводу [дод. 1, рис. 3], з Петриківки на підприємство була запрошена група молодих художниць (ті ж таки Ганна і Віра Павленко [дод. 1, рис. 2], а пізніше до них приєдналися Марфа Тимченко та Віра Клименко), щоб запровадити у промислових масштабах декорування порцеляни зразками українського народного малювання. Невдовзі й інші заводи галузі перейняли таке нововведення КЕКХЗ. Зокрема Віра Іванівна Павленко на початку 1950-х років навчала петриківському розпису молодих спеціалістів живописного цеху на Полонському фарфоровому заводі, де тоді працював головним художником брат Павла Михайловича Петро, який 1953 року став головним інженером цього підприємства, а в 1963-му очолив його як директор.

Долучилися до роботи на КЕКХЗ й інші учні Іванченка. Зокрема, Конон Микитович Кривич та Микола Кузьмович Котенко піднесли справу декорування продукції засобами декалькоманії на досить високий рівень. Із 1934 року вони займалися в дослідній лабораторії створенням малюнків для деколей із залученням новітніх технологій трафаретного друку

та інших механічних технік оздоблення фарфорового посуду. Ними були розроблені такі рисунки, як «Небосяги» та «Дубовий листок». Останній увійшов до каталогу Л. Ліфшиця і став хрестоматійним зразком та уособленням кращих тенденцій декорування посуду в 1930-х роках [7, с. 231].

Протягом тривалого часу П. Іванченко займався науковою працею. Він написав низку статей із технології майоліки та порцеляни, готував дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства на тему «Архітектурна декоративна кераміка для підземних та наземних станцій метрополітену» [7, с. 67].

Та все ж він був насамперед художником, який творив зразки керамічних виробів, що увійшли до колекцій провідних київських музеїв, а також Канівського музею народного декоративного мистецтва, Роменського краєзнавчого музею, Полтавського художнього музею (нині картинна галерея), Музею народного мистецтва Гуцульщини в Коломиї та багатьох інших. П. Іванченко брав участь у республіканських виставках із 1927 року, всесоюзних – із 1923-го, зарубіжних – із 1922 року [2].

Серед найкращих його робіт можемо зазначити такі: чашка з портретом Тараса Шевченка (1939) [дод. 2, рис. 3]; тематичні вазы «Індустрія СРСР» (1936); «Ювілейна» (1967); керамічне монументально-декоративне панно «Урожай», виконане в майоліці (1945); оздоблення інтер'єру НДІ будівельних матеріалів у Києві (1957); контррельєф «Живи, Україно» для Державного музею українського народного декоративного мистецтва (1967). Займався він і аквареллю та малював краєвиди Київщини і Роменщини (1940–1960 рр.), виконав кілька живописних робіт за мотивами літературних творів Тараса Шевченка, зокрема «Тополя», «Катерина», «Сон» та інші [2].

Розробляв П. Іванченко і нові форми декору, засновані на використанні народних розписів, зокрема про це свідчить створена ним у 1939 році ваза «Від барикад до соціалізму» [дод. 2, рис. 2]. У її оздобленні використано зразки народної орнаментики, наближеної до мальовок петриківчан, а також ваза з портретом Тараса Григоровича Шевченка (1939), яка зберігається в Національному музеї Тараса Шевченка [7].

Знайшла відображення в творчості Павла Михайловича і пропагандистська тематика – у 1928 році він виконав розпис декоративного тареля, присвяченого п'ятиріччю МХКТ [дод. 2, рис. 1]. У той час провідні художники фарфорових підприємств галузі досить часто створювали творчі роботи з використанням радянської символіки. Та все ж у переважній більшості мистецьких творів П. Іванченка яскраво проявляється відданість українським народним традиціям, які мали визначальний вплив на формування неповторного образу професійної кераміки в першій половині ХХ століття.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи вищевикладене, можна з упевненістю зазначити, що творчий та науковий доробок Павла Іванченка є своєрідним пластом культурного спадку, інтерес до якого не зникає в наш час, оскільки художник, шанобливо зберігаючи традиційні народні мотиви та звертаючись до нової тематики, витворив свій індивідуальний стиль декорування тонкої кераміки, який органічно увійшов до переліку надбань українського мистецтва першої половини ХХ століття. Його твори заслуговують на ґрунтовне дослідження та систематизацію, а зацікавлення дослідників здобутками непересічного майстра української художньої кераміки покликане сприяти популяризації його творчості серед шанувальників вітчизняного мистецтва.

У процесі дослідження з'ясовано, що культура формотворення та декорування, притаманна кращим мистецьким зразкам Павла Іванченка, базувалася на суто українських традиціях народного розпису, близьких до козацького бароко і петриківської орнаментики, для яких були характерні пишнота і соковитість елементів. Його твори, ті що збереглися

в збірках провідних вітчизняних музеїв і приватних колекціях, засвідчують високу якість технічного виконання, неординарність композиційних рішень та досконале знання технології керамічного виробництва.

Павло Михайлович прожив творче, насичене подіями життя довжиною у 92 роки і за цей час кілька разів кардинально змінювалися стилістика й напрями у світовому та вітчизняному мистецтві. Майстер завжди намагався працювати в річищі художніх новацій, характерних для певних мистецьких періодів, які випали на його долю, тож відповідно до цих періодів змінювалася і стилістика його творів. Такі стилі, як супрематизм, ар деко, соціалістичний реалізм, «сталінський ампір», певною мірою неофункціоналізм та полістилізм знайшли відображення в його творчості.

Крім того, як випускник Глинської та Межигірської керамічних шкіл він стояв біля витоків становлення українського промислового виробництва кераміки, втілюючи на практиці ідеї М. Бойчука щодо мистецького облаштування нового побуту [6], загалом упритул підійшовши до проблеми створення художньої промисловості України, флагманом якої став згодом Київський експериментальний кераміко-художній завод, якому він присвятив півтора десятка років свого творчого життя.

Створені стараннями й талантом Павла Михайловича Іванченка фарфорові набори, сервізи, декоративні вази, оздоблені деколями та розписами в авторському виконанні, вирізняються самобутністю й автентичністю, адже мають свої відмінні мистецькі й образні риси, привертають увагу оригінальністю і свіжістю композиції. Тож не випадково вони широко представлені в експозиціях провідних вітчизняних музеїв та в приватних колекціях, де продовжують формувати естетичні вподобання наших сучасників та плекати шанобливе ставлення до мистецьких творів із тонкої кераміки, таким чином беззаперечно впливаючи на наш соціокультурний простір.

Додаток 1

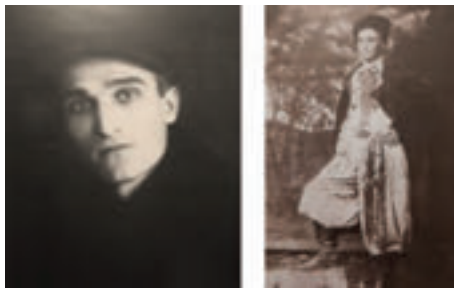


Рис 1. П. Іванченко 1920-ті рр.

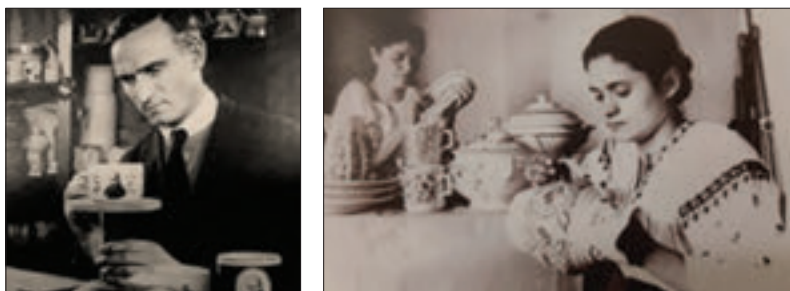


Рис 2. П. Іванченко та сестри Павленко за роботою. 1930-ті рр.



Рис. 3. Художня лабораторія КЕКХЗ на чолі з П. Іванченком. 1940-ві рр.

Додаток 2

Художні керамічні вироби П. Іванченка



Рис. 1. Таріль до 5-річчя МХКТ і плесканець, 1920-ті рр., і таріль із портретом Т. Г. Шевченка. 1930-ті рр.



Рис. 2. Вази декоративні. 1930-ті рр. (праворуч – ваза «Від барикад до соціалізму»)



Рис. 3. Чашка з портретом Т. Шевченка. Кінець 1930-х рр. Вази декоративні. 1940-ві рр.

Література

1. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині: Спомини старого емігранта за роки 1908–1950. Нові дні (Торонто). Вересень, 1952. С. 16–21.
2. Іванченко Павло Михайлович. *Українські радянські художники*. Довідник. К.: Мистецтво, 1972. С. 177.
3. Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. К.: Майстерня Книги-Оранта, 2010. 399 с., іл.
4. Лампека М. Г. Прояви бойчукізму у творчості художників керамістів КФФД (КЕКХЗ). Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Бойчуківські читання». К.: КДІДПМД ім. М. Бойчука, 2011. 168 с.
5. Никуленко С. И. Становление высшей художественной школы в Украине (1917–1934): Дис.... канд. искусствоведения. Харьков, 1997. 189 с.
6. Седляр В. Нова мистецька школа в Німеччині. *Всесвіт*. 1927. № 4–5. С. 19.
7. Школьна О. В. Київський художній фарфор ХХ століття. К.: Наукове видання, 2011. 400 с., іл.

References

1. Bachynskiy Ye. Moi zustrichi ta syluety ukrainskykh maliariv i rizbariv na chuzhyni: Spomyny staroho emigranta za roky 1908–1950. Novi dni (Toronto). Veresen, 1952. S. 16–21. [in Canada].
2. Ivanchenko Pavlo Mykhailovych. Ukrainski radianski khudozhnyky. Dovidnyk. K.: Mystetstvo, 1972. S. 177. [in Ukrainian].
3. Kravchenko Ya. O. Shkola Mykhaila Boichuka. Trydtsiat sim imen. K.: Maisternia Knyhy-Oranta, 2010. 399 s., il. [in Ukrainian].
4. Lampeka M. H. Proiavy boichukizmu u tvorchosti khudozhnykiv keramistiv KFFD (KEKKhZ). Materialy mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Boichukivski chytannia». K.: KDIDPMD im. M. Boichuka, 2011. 168 s. [in Ukrainian].
5. Nykulenko S. Y. Stanovlenye vysshei khudozhestvennoi shkoly v Ukraine (1917–1934): Dys.... kand. yskusstvovedeniya. Kharkiv, 1997. 189 s. [in Ukrainian].
6. Sedliar V. Nova mystetska shkola v Nimechchyni. *Vsesvit*. 1927. № 4–5. S. 19. [in Ukrainian].
7. Shkolna O. V. Kyivskiy khudozhnii farfor KhKh stolittia. K.: Naukove vydannia, 2011. 400 s., il. [in Ukrainian].

УДК 7.01:7.036:7.091

**МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МИХАЙЛА БОЙЧУКА
У ТВОРЧОСТІ О. САЄНКА**

Олена МАЙДАНЕЦЬ-БАРГИЛЕВИЧ*

Кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри художнього текстилю та моделювання костюма
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID:0000-0003-0412-7941

Анотація. Розглядаються становлення і розвиток школи монументального мистецтва в Українській академії мистецтва доби Українського відродження. Системно досліджуються пошуки і творчі здобутки українського митця Олександра Саєнка в період формування національного стилю (1920-ті роки). Результати дослідження висвітлюють особливості художньої монументальної мови Київської школи Михайла Бойчука, специфіку творчо-методологічних засад і методик, що застосовувалися в академії, і творчих настанов педагога. Визначено перспективні напрями розвитку і принципи осмислення монументального мистецтва й трансформацію його в новітні стилістичні форми. Наукове дослідження дає уявлення про застосування новітніх творчо-методологічних підходів Михайла Бойчука для подальшого розвитку професійної художньої освіти, які є актуальними і нині.

Ключові слова: монументальне мистецтво; стилістика; творчо-методологічні засади; графічність; силуетність; лаконізм мови; художньо-педагогічна освіта; Українська академія мистецтва.

**METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF MYKHAILO BOICHUK IN THE
CREATIVITY OF O. SAYENKA**

Olena MAIDANETS-BARGYLEVYCH*

Candidate of Arts, professor, Head of the department of artistic textiles and costume modeling,
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design
ORCID:0000-0003-0412-7941

Abstract. The article takes up the establishment and development of the school of monumental art in the Ukrainian Academy of Art of the Ukrainian Renaissance. This article thoroughly researches search and creative achievements of the Ukrainian artist Oleksandr Sayenko during the period of the national style formation (1920s). The results of the study bring to the light the peculiarities of the artistic monumental language of the Mykhailo Boichuk school in Kyiv, features of the creative and methodological principles, methods and the creative instructions for an educator, which were used in the academy. Prospective directions of development along with principles of understanding monumental art and its transformation into the latest stylistic forms are defined. The scientific study provides insight into the application of the latest creative and methodological approaches of Mykhailo Boichuk for the further development of professional art education, which is still relevant today.

Keywords: monumental art; stylistics; creative and methodological principles; graphics; silhouette; brevity of language; artistic and pedagogical education; Ukrainian Academy of Arts.

* Кореспонденція автора. Email: majdanelesia@gmail.com

Бібліографічний опис статті: Майданець-Баргилевич О. (2023). Методологічні засади Михайла Бойчука у творчості О. Саєнка. *Бойчуківські студії*, 1, 26–31.

Постановка проблеми, її актуальність. У час пошуку новітніх творчо-методологічних підходів для подальшого розвитку професійної художньої освіти актуальним є звернення до практик формування й активної творчої діяльності мистецьких шкіл у вищих навчальних закладах на початку ХХ століття. Актуальним і важливим є вивчення методик викладання та досвіду педагогів із мистецтва для впровадження в навчальний процес мистецьких вузів, художніх шкіл, зокрема мистецької школи М. Бойчука на початку ХХ століття. Ця школа досягла великих успіхів у творенні монументального мистецтва, а М. Бойчук за дуже короткий час зумів навчити за власною методикою цілу плеяду талановитих митців, серед яких – Т. Бойчук, О. Павленко, І. Падалка, В. Седляр, С. Налепинська. І нині митці звертаються до мистецької спадщини бойчукістів, аналізують настанови вчителя, використовують їх у своїй педагогічній практиці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість М. Бойчука та його учнів досліджувалася багатьма науковцями. Праці І. Врони, П. Горбенка, О. Сліпко-Москальціва, написані у 1920-х роках, є цінними як з історичного, так і з науково-методологічного погляду. Вони давали першу оцінку творчості мистецької школи М. Бойчука. Характерною рисою досліджень була увага до пошуків нової стилістичної мови в образотворчому мистецтві. У другій половині ХХ ст. до тематики бойчукізму зверталися Ю. Белічко, Д. Горбачов, М. Криволапов, В. Лебедева, Б. Лобановський, О. Ріпка, Л. Соколюк, О. Федорук. Творчість О. Сасенка висвітлювалася в публікаціях Г. Местечкіна, О. Найдена, Н. Сасенко та вивчалась його діяльність як монументаліста-новатора, продовжувача ідей М. Бойчука.

Мета статті, методи дослідження. Мета статті – на прикладі творчості О. Сасенка дослідити впровадження творчих настанов славетного педагога. Відповідно до поставлених завдань використовуються методи: аналізу – для вивчення творчо-методологічних засад педагога М. Бойчука; системності – під час розгляду особливостей монументальної школи М. Бойчука як складової частини загальноукраїнського художнього процесу.

Результати дослідження. Михайло Бойчук мріяв про відродження монументального стилю, зорієнтованого на національні традиції, зокрема старослов'янську ікону та світову класику – особливо мистецтво Візантії, Єгипту, Ассирії, раннього Ренесансу доби Джотто. Він розробив програму творчо-методологічних засад під час навчання студентів в УАМ – упровадження української тематики в монументальному мистецтві, виховання митців-універсалів, вивчення й аналіз кращих зразків монументального мистецтва давніх епох, колективний метод праці. Однією з основних методичних засад у творенні монументального мистецтва професора академії була рекомендація не просто копіювати, а переробляти зразки давніх культур, аналізуючи їх, знаходити в будь-якому мистецькому явищі типові закономірності, закони побудови, характер ритму. «Зарисовка-аналіз – це наше прочитання. Можна розглядати досконалий твір, захоплюватись ним і зовсім нічого не знати, – наголошував М. Бойчук. – Якщо розібрати його за допомогою зарисовки-аналізу, починаючи від зв'язку основних елементів, відкриваючи закони його композиційної побудови, можна прочитати безліч премудростей, яких не дадуть нам цілі томи теорій» [4].

Також педагог дозволяв студентам використовувати відшліфовані віками класичні композиційні схеми з їхньою монументальністю, гармонійною ритмікою. У межах таких композиційних схем молоді митці могли вільно виявляти себе, виказувати свої можливості і вподобання. Перші спроби використання таких канонічних схем помітні в розписах Луцьких казарм у Києві, здійснених під керівництвом М. Бойчука 1919 року.

Розписи Луцьких казарм близькі за стилістикою до народного малярства, парсунних портретів, гравюр у стародруках, народних картин, фресок. Наприклад, у сцені боротьби з «гідрою капіталізму» чітко проглядається інтерпретація ікони «Юрій Змієборець»,

у композиції «Застілля» (Т. Бойчук, О. Павленко, В. Седляр) – збережена іконографія «Трійці» А. Рубльова. Проте під час трактування постатей, предметів і самої ситуації лише з метою дохідливості обрана форма, а зміст цього твору цілком новий, гостро агітаційний. Тут чітко проявилися творчі індивідуальності молодих майстрів: близький до фольклорного почерк Івана Падалки, теплий ліризм Тимоша Бойчука, ясний логічний склад таланту Василя Седяра, мистецька вправність і довірливість Оксани Павленко. Незважаючи на те, що розписи Луцьких казарм не збереглися, вони увійшли в історію українського мистецтва як яскраве явище, пов'язане з розробкою нової тематики, як приклад новаторського підходу до мистецтва стінопису, як вияв основних засад школи монументального мистецтва М. Бойчука.

Освоєння принципів монументального мистецтва, педагогічні засади вчителя можна простежити у творчості його учнів Тимофія Бойчука, Софії Налепинської, Оксани Павленко, Івана Падалки, Василя Седяра, які зверталися до національної тематики, розробки невеликих жанрових сцен, особливо із сільського життя, побуту, відпочинку. Програмними темами були – збирання врожаю, пастушка, ткаля, гончар, жниця, праця селян, перемога нового ладу, як правило, в алегоричній формі. Ці твори мали дещо символічний характер, хоча їхню основу становили реалії буття, праці.

Наприклад, малюнки Оксани Павленко, виконані ще в час навчання в УАМ (1917–1922), і нині привертають увагу глибиною образного змісту, серйозністю пластичного вирішення. У її масштабних розписах, невеликих начерках, замальовках із натури помітні монументальне мислення, цільність композиційної структури, тобто педагогічні настанови М. Бойчука. В одному з ранніх творів О. Павленко – акварельній композиції «Ліплять пиріжки» (1918) – використана іконографічна схема «Трійці», наявні монументальна лаконічність форми, узагальненість, відчуття ритму. Фігури обведені чорним контуром, композиція чітко симетрична. Побутова сценка сприймається як символ праці, водночас у ній чимало деталей, узятих із життя.

Серед улюблених учнів М. Бойчука був його брат Тимко Бойчук, який у 1919–1920-х роках виконав ряд станкових творів темперою на невеликих дерев'яних дошках. Це переважно жанрові сцени з народного життя, такі, наприклад, як «Торговка насінням», «Біля яблуні» тощо. У них втілювалися принципи монументалізації художнього образу, властиві митцям кола М. Бойчука, зокрема «локальність кольорових поєднань, відсутність пленеру, площинне трактування форми, стилізований малюнок, прагнення уникнути будь-яких ракурсів, умовність пейзажу, ієратична застиглість композиції» [1].

М. Бойчук упроваджував ідею про переваги колективної творчості перед індивідуальною, вважаючи колективну форму хоча й тимчасовою, проте співзвучною часові. «У колективному пошуку виникають досягнення, з'явиться вміння і знання. Індивідуальність сама проявиться, коли митець визріє» [4].

Крім засвоєння принципів монументального мистецтва, вивчення техніки фрески, професор націлював студентів на розробку національної тематики, де переважали теми селянського життя, зокрема праці на землі, збирання врожаю, образи селян.

Михайло Бойчук і його учні творили новий «національний стиль» – стиль синтетичний, що базувався на національних витоках і досягненнях світової художньої спадщини, насамперед європейської. Цей стиль поширювався на різні види мистецтв: розпис кераміки, художні тканини, графіку, плакат, монументальне та агітаційне мистецтво.

Олександр Саснко, який вступив 1920 року до УАМ, відвідував заняття Михайла Бойчука і також захопився монументальним мистецтвом. Виконанню багатьох ескізів до фресок, акварелей, графічних творів, навіть картонів передувало підготовчий період, а саме копіювання зразків древнього мистецтва.

Зокрема, в архіві О. Саєнка знайдено замальовки з культур різних епох: асирійські царі з рельєфів, єгипетські фігури, маски Нової Зеландії, жіночі портрети, зображення різних тварин, старослов'янські ікони, завдяки яким формувалося розуміння форми і пластики лінії, співвідношення мас, характер ритму. Водночас із формальними особливостями композиції аналізувались і тематичні, стилістичні та психологічні моменти.

Відрисовки виконані однією лінією, як правило, вона пластична, має м'які, обтічні контури, зрідка гостра, навіть агресивна. Лінією творилася форма, вона виявляла конструктивність рисунку, була чіткою, виразною, емоційною. Так відшліфовувалися володіння лінією, рисунок, графічна форма.

На початку навчання в Українській академії мистецтва 1920 року О. Саєнко розробляє тему «Збір урожаю». Спочатку в невеликому акварельному ескізі, а потім і в натуральну величину темперою на картоні. Багатофігурна композиція вирішена за принципом горизонтального фризу. В основі твору лежить схема: між деревами розташовані жіночі постаті. Кожна фігура зосереджує стилістичний пошук: зривання плодів, укладання їх у корзини та їх несення. Дерева, які мають форму овалу, надають композиції чіткого ритму, а пози жінок – пластично-вишуканої динаміки. Дерева по-різному орнаментовані і виступають як символи, знаки. В цілому твір нагадує своєрідний сюжетний орнамент, де простежується ритмізована в'язь дерев і фігур, які плавно перетікають одне в одного. Обличчя збиральниць урожаю не деталізовані, а подані умовно, фігури наближені до силуетного зображення, що надає певного декоративного ефекту композиції. Одяг оздоблений характерними узорами (плахти, спідниці), що підкреслює українську приналежність.

О. Саєнка цікавить не портретоване обличчя, а узагальнений тип жінки. Відчувається пошук незмінних зображальних формул, тут жіночі фігури, дерева, рослини виступають більше як знак, подібно до єгипетського мистецтва, де священний знак-образ має життєдайну силу. Саме творення образотворчого знака предмета означало зберегти й увічнити його образ.

Аналіз твору засвідчує, що тут використано основні принципи асирійського та єгипетського мистецтва: силуетність, умовність, орнаментальність монументальних площин, графічність, лаконізм мови. Саме лінійний рисунок створює чіткий ритм, надає творові конструктивності й завершеності.

У картоні до складнішої за композицією фрески «Зустріч запорожців» автор розробляє ціле дійство – вшанування переможців-козаків. Саме тут О. Саєнко застосовує усталений композиційний принцип у рельєфах і фресках Древнього Єгипту – мотив ходи, де фігури рухаються одна за одною, через однакові інтервали, з ритмічними повторами жестів. У центрі композиції в арці, що утворюється гілками дерев, зображено постаті мужніх козаків з оселедцями, що підкреслюють їхні характерні ознаки. Стіл зображено у зворотній перспективі, що притаманно для старослов'янської ікони [3].

У цій сцені частування повністю збережена іконографія «Трійці». Стіл прикрашений орнаментованою скатеркою з квітами, стилізованими автором у бароковому стилі. Жінки, які урочисто несуть їжу до столу, нагадують сцени піднесення дарів підкореними народами з історичних хронік асирійських і єгипетських рельєфів. У фігурах жінок і дітей відчуються канони єгипетського мистецтва (зображення ніг і голови у профіль), але в О. Саєнка це вже трансформований, знайдений свій знак зображення людини.

Можна з упевненістю сказати, що такий аналіз фігур, зразків давніх культур допомагав студентів швидше оволодіти фігурою, зрозуміти її пропорції. Цікаво простежити, як О. Саєнко в цій роботі трансформує одночасно різні стильові прийоми – Єгипту, Ассирії, бароко старослов'янської ікони, української орнаментики. Можна прочитати і психологічні

моменти, характерні для українців. На відміну від агресивних асирійських рельєфів, тут усе налаштовано на мирний лад, спокійне життя, що підтверджує миролюбний характер українців.

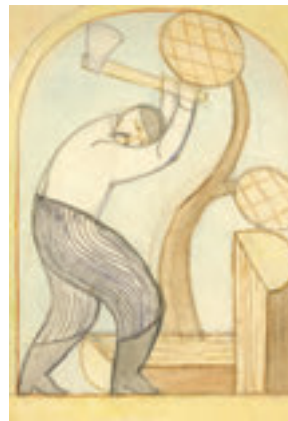
Початок 1920-х років – час, позначений надзвичайною активністю і продуктивністю митця в різних видах і жанрах мистецтва. Саме з 1920 до 1922 року О. Саєнко створює акварелі, графічні композиції, ескізи та картони до фресок, у яких відчутний вплив професора М. Бойчука на формування світогляду, монументального мислення молодого митця. Невеликі за розміром акварелі «Чоловік у полі», «Жінка в хаті», «Дівчина з книгою», «Рубає дрова» (усі – 1920), «Сім'я» та «Місить тісто» (1921) представляють ліричний образ українців, їхнє життя і побут. Ці твори мають аркоподібну композицію, що дещо нагадує розписи Луцьких казарм, виконані групою бойчуківців, і засвідчує їх призначення для фресок. «З підкресленою простотою, вишуканістю, – зазначає академік О. Федорук, – О. Саєнко торкається глибинних струн людської душі, опоетизовує родинні стосунки, людську працю» [6].



О. Саєнко. Чоловік у полі. Жінка в хаті. Папір, акварель. 1920



*О. Саєнко.
Місить тісто.
Ескіз фрески. Папір, акварель. 1921*



*О. Саєнко.
Рубає дрова.
Папір, акварель. 1921*

У невеликих акварелях «У турецьку неволю» та «Невільниці» (Роксолана) (1920–1922) повторюваність фігур, їхніх рухів і поз у композиції має ритуально-урочистий характер. Досліджуючи єгипетські та асирійські рельєфи, О. Саснка створює багатофігурні композиції, але на українську тематику. Незважаючи на невеличкі розміри ескізів до фресок, твори позначені монументальним узагальненням форми, власним трактуванням композиції.

Переосмислення єгипетського мистецтва можна побачити й у портретах («Жіночий портрет» (1922), «Жіночий портрет» (1924), «Дівчина з квіткою» (1925). Зображення портрета у профіль, око у фас зберігають основні канони єгипетського мистецтва. Автор намагається створити образ молодої жінки, що могла б стати уособленням українського типуажу.

Академік О. Федорук про засвоєння принципів школи М. Бойчука пише: «Творчість О. Саснка органічно входить в естетику бойчукізму. Адже вона має генетичну спорідненість з народною культурою, її поетикою, мелосом, монументальністю форм, орнаментальністю площин» [5].

Висновки та перспективи подальших досліджень. Заснована М. Бойчуком національна школа монументального мистецтва залишила помітний слід в історії художньої культури й досі привертає увагу митців як визначне явище української образотворчості. Творчі методи, запропоновані М. Бойчуком у швидкому оволодінні законами монументального мистецтва через відрисовки та аналіз давніх зразків асирійського, єгипетського мистецтва, старослов'янської ікони, дали чудові результати у творах його учнів. Ці творчо-методологічні засади педагога є яскравим прикладом для сучасної художньо-педагогічної освіти.

Література

1. Белічко Ю. Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни: Нариси з історії українського мистецтва. К.: Мистецтво, 1980. 183 с.
2. Лебедева В. Оксана Павленко. М.: Сов. художник, 1986. С. 12.
3. Майданець О. Рефлексії древніх культур у творчості Олександра Саснка. Праці *Центру пам'яткознавства*. 2006. № 8. С. 282–290.
4. Рукопис О. Павленко, писаний у січні-березні 1922 року на лекціях М. Л. Бойчука. Рукописний відділ Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології НАН України. Ф. 13, оп. 4, с. 182. Арк. 14.
5. Федорук О. Шлях поступу. Народна творчість та етнографія. 1990. № 6. С. 74–78.
6. Федорук О. Неповторний талант (До 100-річчя від дня народження О. Саснка). *Кур'єр ЮНЕСКО*. 1999. Травень. С. 34–35.

References

1. Belichko Yu. Ukrainiske radianske mystetstvo periodu hromadianskoi viiny: Narysy z istorii ukrainskoho mystetstva. K.: Mystetstvo, 1980. 183 s. [in Ukrainian].
2. Lebedieva V. Oksana Pavlenko. M.: Sov. khudozhnyk, 1986. S. 12. [in Ukrainian].
3. Maidanets O. Refleksii drevnikh kultur u tvorchosti Oleksandra Saienka. Pratsi Tsentru pamiatkoznavstva. 2006. № 8. S. 282–290. [in Ukrainian].
4. Rukopys O. Pavlenko, pysanyi u sichni-berezni 1922 roku na lektsiiah M. L. Boichuka. Rukopysnyi viddil Instytutu mystetstvosnavstva, folkloru ta etnologii NAN Ukrainy. F. 13, op. 4, s. 182. Ark. 14. [in Ukrainian].
5. Fedoruk O. Shliakh postupu. Narodna tvorchist ta etnohrafii. 1990. № 6. S. 74–78. [in Ukrainian].
6. Fedoruk O. Nepovtorny talant (Do 100-richchia vid dnia narodzhennia O. Saienka). Kurier YuNESKO. 1999. Traven. S. 34–35. [in Ukrainian].

УДК 738.74

КІЛЬКІСТЬ І ЯКІСТЬ, ФОРМА І ЗМІСТ, ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ТА ІНШІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Мирослав МЕЛЬНИК*

Кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри художнього текстилю та моделювання костюма Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука
ORCID:0000-0002-0494-9403

***Анотація.** Проаналізовано стан мистецької освіти в Україні, окреслено проблеми та визначено напрями підвищення її якості відповідно до європейських стандартів і вимог артринку. Розглянуто основні кількісні показники, рейтинги закладів вищої освіти та їхній зв'язок із якістю навчання й актуальністю отриманих студентами знань. Акцентовано на формалізмі в плануванні й оцінці наукової діяльності викладачів та інших проблемах ефективності викладацької роботи в українських ЗВО. Досліджено перспективи й виділено напрями підвищення якості підготовки митців відповідно до вимог сучасного артринку. Обґрунтовано доцільність запровадження проєктних підходів до навчання, а також необхідність вивчення студентами художніх освітньо-професійних програм дисциплін економічного циклу «Артменеджмент», «Маркетинг», «Основи реклами та PR» тощо. Виділено важливість освоєння студентами художніх спеціальностей теорії і практики проєктного менеджменту з врахуванням його особливостей у сфері мистецтва.*

***Ключові слова:** мистецька освіта; артосвіта; артменеджмент; артринку; артпроєкт; псевдонаука*

QUANTITY AND QUALITY, FORM AND CONTENT, THEORY AND PRACTICE AND OTHER PROBLEMS OF ART EDUCATION IN UKRAINE

Myroslav MELNYK*

Candidate of Arts, associate professor, professor of the department of artistic textiles and costume modeling, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design
ORCID:0000-0002-0494-9403

***Abstract.** The article analyzes the state of art education in Ukraine, it outlines problems and directions for improving its quality following European standards and the requirements of the art market. The main quantitative indicators and ratings of higher education institutions and their relationship with the quality of education and the relevance of the knowledge gained by students are considered. Emphasis is placed on formalism in the planning and evaluation of the scientific activity of teachers and other problems of the effectiveness of teaching work in Ukrainian higher education institutions. Prospects have been studied and directions for improving the quality of training of artists under the requirements of the modern art market have been highlighted. The author justifies the expediency of introducing project approaches to education, as well as the need for students to study artistic educational and professional programs in the disciplines of the economic cycle «Art Management», «Marketing», «Fundamentals of Advertising and PR», etc. The article highlights the importance of mastering the theory and practice of project management by students of art majors, taking into account its peculiarities in the field of art.*

***Keywords:** art education; art management; art market; art project; pseudoscience.*

* Кореспонденція автора. E-mails: 5445941@ukr.net

Бібліографічний опис статті: Мельник М. (2023). Кількість і якість, форма і зміст, теорія і практика та інші проблеми мистецької освіти в Україні. *Бойчуківські студії*, 1, 32–39.

Постановка проблеми, її актуальність. Під час кривавої війни путінської росії проти України особлива роль належить національній культурі і мистецтву. Вони не лише сприяють патріотичному вихованню підростаючого покоління, гартують бойовий дух нації в протистоянні з ворогом, а й формують та популяризують привабливий імідж України у світі. У повоєнні часи національне мистецтво також може і повинно стати складовою економічного розвитку країни. Усе це неможливо без кваліфікованих фахівців у галузі мистецтва, а тому вивчення мистецької освіти, пошуки шляхів удосконалення та підвищення ефективності діяльності мистецьких ЗВО, підвищення якості підготовки майбутніх митців – важливі й актуальні питання, висвітленню яких присвячено цю розвідку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню мистецької освіти в Україні присвячено небагато наукових праць. О. Безгін та О. Успенська у статті «Мистецькі вищі навчальні заклади: стратегія розвитку в реаліях нових економічних умов» (2017) [2] розглядають можливі стратегічні напрями розвитку мистецьких освітніх закладів з урахуванням соціокультурних перетворень та економічних реалій. О. Комаровська в статті «Мистецька освіта: глибина й багатогранність» акцентує увагу на тому, що системоутворюючим елементом мистецької освіти є особистість як суб'єкт творення культури суспільства [10, с. 6].

Мета статті, методи дослідження. Відповідно до зазначеної проблеми на основі аналізу практичного досвіду та наукових публікацій, присвячених мистецькій освіті в Україні, окреслити проблеми останньої та визначити напрями підвищення її якості відповідно до європейських стандартів і вимог артринку.

Результати дослідження. У чинній Довгостроковій стратегії розвитку української культури, прийнятій 2016 року Кабінетом Міністрів України, зазначено: «Мистецька освіта вимагає кардинального осучаснення як у різних секторах культури, так і в системі загальної освіти, враховуючи глибокі зміни, що відбулися в суспільстві, у розвитку технологій та у сфері культури і мистецтва. Саме навчання формує творця і виробника культурних продуктів та активного одержувача або споживача» [5]. У стратегії задекларована необхідність підтримки окремих митців і колективів шляхом виконання спеціальних грантових програм, присудження премій, проведення інформаційних кампаній [5]. Від часу прийняття цієї стратегії минуло шість років, але помітного «кардинального осучаснення» не відбулося.

Найпомітніші зміни в галузі освіти за роки незалежності України – кількісні. Так, на 51,89 мільйона українців у 1990/1991 навчальному році мережа вітчизняних університетів, академій та інститутів налічувала 149 закладів. В умовах скорочення кількості населення до 44,13 мільйона (на 15%) ця мережа зросла на 89% – до 281 закладу в 2019/2020 навчальному році. При цьому кількість осіб, прийнятих на навчання, зросла на 43% (зі 174,5 до 250,1 тисячі), а кількість випускників – на 143% (зі 136,9 до 333,6 тисячі осіб), що можна пояснити зарахуванням до випускників і бакалаврів, і магістрів [7]. При цьому істотно звувився перелік спеціалізацій здобувачів вищої освіти: замість 48 галузей знань, 144 напрямів та понад 500 спеціальностей попередніх переліків введено 27 галузей знань і 114 (23% від попереднього) спеціальностей [11, с. 13]. Серед спеціалізацій у 2021 році найпопулярнішою була 081 «Право», на якій навчалось 74 739 студентів, тоді як на спеціалізації 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» – 4610 осіб (менше 0,5% від загальної кількості студентів) [13].

Але скорочення спеціалізацій в умовах зростання кількості закладів і студентів у них не привело до підвищення якості освіти: якщо у 2010 році одразу ж після закінчення ЗВО офіційно працевлаштованими були 27,8% випускників, то у 2018-му цей показник становив лише 12,1%. Це означає, що майже 88,0% випускників ЗВО були змушені

працевлаштовуватися самостійно або залишилися безробітними [14, с. 16–17]. Попри високу затребуваність кваліфікованих і конкурентоспроможних фахівців, майже половина випускників із вищою освітою безробітні [9, с. 50]. Одна з головних причин цього в тому, що сфера вищої освіти в нас майже не орієнтується на ринок праці. Значна частина випускників українських закладів вищої освіти після завершення навчання або не працює за спеціальністю, або зайнята на роботах нижчого рівня кваліфікації, внаслідок чого суттєво втрачається інтелектуальний потенціал.

Сигналом погіршення якості і втрати престижу вищої мистецької освіти ми вважаємо також помітний останніми роками надлишок ліцензованих місць, особливо в магістратурі. Студенти все частіше відмовляються від подальшого навчання в магістратурі, що пов'язано з необов'язковістю магістерського рівня для роботи за спеціальністю, ускладненням вступу до магістратури із запровадженням ЗНО з англійської мови, небажанням займатися в магістратурі теорією замість практики, а також виїздом для продовження навчання за кордон, де значно краще матеріально-технічне забезпечення і кращі перспективи здобути престижний диплом міжнародного зразка.

У 2022 році 11 провідних українських університетів увійшли до рейтингу QS World University Rankings 2023, але зайняли позиції нижче 500-ї (лідер, Харківський національний університет імені Н. В. Каразіна, – на 541–550 місцях) і серед них нема жодного мистецького закладу [1].

Серед світових лідерів, які надають і мистецьку освіту, – Оксфордський університет (четверте місце в рейтингу) [16], де є факультет мистецтва і дизайну (Art & Design). Складові його рейтингу включають такі критерії, як «стандарт вступу» (рівень підготовки абітурієнтів), «задоволеність студентів навчанням», «якість наукових досліджень» та «перспективи випускників» [15]. Серед мистецьких бакалаврських спеціалізацій Оксфорда – «Образотворче мистецтво» та «Історія мистецтва». Вступники подають цифрове портфоліо та (оскільки ступінь образотворчого мистецтва також включає значний історичний і теоретичний компоненти) повинні продемонструвати, що володіють критичними, дослідницькими навичками, необхідними для академічного навчання в Оксфорді, та можуть написати есе. Анотація спеціалізації вказує, що трирічний курс «Образотворче мистецтво» – це створення та вивчення візуального мистецтва. Від студентів не вимагають спеціалізації в якомусь конкретному середовищі (що дає змогу залучитися до різноманітних дисциплін, які формують сучасне мистецтво, включаючи живопис, скульптуру, гравюру, фотографію, інсталяцію, відео, звук, перформанс та інші експериментальні форми). Крім того, їх вчать критиці та заохочують вести діалоги з викладачами і запрошеними художниками. Протягом року щотижня залучаються доповідачі-практики, які виступають із презентаціями про свою роботу і можуть запропонувати студентам глибоко спеціалізовані знання. З аспірантами та науковими співробітниками організовуються різноманітні перехресні заходи. Зв'язки зі світом професійного мистецтва, у тому числі за кордоном, підтримуються завдяки інноваційній програмі професійної практики, виїзним виставкам, тісним зв'язкам із музеями та галереями, у тому числі зарубіжними. 75% курсу присвячено студійній практиці, а 25% – історії і теорії візуальної культури. Два компоненти курсу тісно інтегровані, вивчення мистецтва відбувається як в аудиторіях, так і в студіях. Усі студенти повинні продовжувати досліджувати історію і теорію мистецтва та подати три наукових есе протягом другого курсу і розширене есе на 6000 слів наприкінці третього курсу як частину підсумкового іспиту [15].

Водночас студенти-бакалаври Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука навчаються на рік довше і пишуть кваліфікаційну наукову записку обсягом в 1,5 раза більшу, ніж випускники такого ж рівня Оксфорд-

ського університету. Але якість наукових публікацій в Україні оцінюють головним чином за кількістю статей у наукометричній базі Scopus. У рейтингу вітчизняних ЗВО 2021 року за цим критерієм Київський національний університет технологій та дизайну був лідером і посідав 40-е місце, Київський національний університет культури і мистецтв – 175-те, Харківська державна академія дизайну і мистецтв – 180-е, а Львівська академія мистецтв та Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука взагалі не ввійшли до цього рейтингу [12].

Але якість освіти – це не так кількість публікацій у Scopus, як якість знань та умінь, що їх отримує студент. Знати – не означає вміти. З огляду на це ще один формальний показник – наукові ступені викладачів – не гарантує навіть якості викладання теоретичних дисциплін. Станом на 2021 рік зі 110 тисяч науково-педагогічних працівників 13 тисяч 582 (12%) мали науковий ступінь доктора наук, 61 тисяча 157 (56%) – кандидата наук [11, с. 9]. Під тиском вимоги мати звання і ступені багато викладачів вдаються до імітації наукових досліджень (розмивання сенсів, дослідження без наукової новизни та практичного результату тощо). М. Казаков у своїй дисертації «Феномен псевдонауки як проблема розвитку сучасного наукового пізнання» стверджує, що імітація наукової діяльності суто для звітності характерна як мінімум для половини сучасних наукових досліджень. Це і використання наукової термінології не за призначенням (у гуманітарних науках найвище – 58,6%) [8, с. 176], і жонглювання спеціальними науковими термінами, і використання їх із відсутністю повного розуміння [8, с. 193]. На думку вченого, проблема псевдонауки нині є однією з найсерйозніших загроз для існування наукового пізнання [8, с. 191], а під тиском міністерства заклади освіти спонукають викладачів і студентів до занять псевдонаукою. Частково вирішити проблему могло б створення Українського наукового фонду, який би відбирав і фінансував кращі наукові дослідження. Останні, на нашу думку, мають бути не абстрактними мудруваннями, а потрібними для соціального і культурного розвитку країни, доступними і зрозумілими.

Але ніякі псевдо- чи навіть справжні наукові дослідження, ніякі звання і ступені не гарантують високої професійної майстерності, особливо в галузі мистецтва. Як різноманітні пострадянські звання та регалії, так і новітні змагання за кількістю «скопусів» заслоняють реальне значення талановитих творчих особистостей і викладачів «від Бога». При цьому низький рівень фінансування вищої освіти позначається на матеріальному становищі викладачів, призводить до зниження рівня їхньої мотивації. Майже відсутні можливості академічної мобільності вітчизняних викладачів (особливо тих, які не потрапляють до категорії «молодих»), заохочення до наукового пошуку, участі в наукових конференціях, публікації наукових результатів тощо. Усі витрати, пов'язані з підвищенням кваліфікації, саморозвитком, професійним зростанням, лягають на викладачів [14, с. 19] і демотивують їх займатися науковою діяльністю, а талановиту молодь це відштовхує від педагогічного шляху продовження кар'єри.

Стосовно викладачів серйозною проблемою української освіти є також система кратності ставок. У невеликих вузах, де «довантажити» викладача за його спеціалізацією проблематично, йому «накидають» дисципліни, в яких він далеко не найкращий фахівець. Це профанація, бо не буває вчених «широкого профілю», а ефективно викладати багато дисциплін може лише вчитель початкових класів. З іншого боку, розподіл вузькоспеціалізованих дисциплін між «ставками» призводить до скорочення кількості викладачів, а це загрожує зростанням суб'єктивного чинника в навчанні.

Сучасний викладач вузу – це не «ставка», а професіонал чіткого спрямування. Його завдання – не просто викласти матеріал, а передусім змодерувати навчальний процес (дати

поради, як опанувати теорію, допомогти знайти відповіді на запитання, підібрати індивідуальне практичне завдання й об'єктивно оцінити отримані результати). Тобто викладач повинен викликати інтерес та сформувати в студента свідоме і відповідальне сприйняття навчання як процесу самовираження та самовдосконалення.

Нестачу практичних професійних навичок зазначали 61% респондентів із числа роботодавців [14, с. 16–17]. Більшість респондентів робить акцент на тому, що для успішного працевлаштування, крім спеціальних знань і вмінь, потрібні емоційний інтелект, уміння працювати в команді, навички вирішення комплексних проблем, здатність швидко навчатися, адаптивність/гнучкість, аналітичне, критичне, стратегічне мислення, навички управління проектами та вміння оформляти проектну документацію для подачі на грантову підтримку. Навчання на основі проектів підкреслює важливість вивчення широкого набору навичок, які потім можна застосувати до кожного сценарію. Студенти застосовують свої знання та вміння в процесі виконання короткострокових проектів, які дають їм змогу практикувати свої організаційні, комунікаційні навички та навички управління часом, корисні в подальшій кар'єрі.

Традиційно фахові практичні завдання студентів обмежують розробкою твору мистецтва без цільового споживача і з єдиною метою – отримання позитивної оцінки. Але професійна робота митця передбачає роботу для певного замовника, проекту чи цільової аудиторії, бо справді успішним можна вважати лише той досвід, який проходить практичну апробацію в реальних, а не «лабораторно-тепличних» умовах. Тому виведення навчання за межі умовності навчального процесу набагато цінніше, ніж відповідність критеріям викладачів чи художніх рад. Головне, чому може навчити ЗВО, – це спрага до творчої роботи, бажання дізнаватися нове, навчатися потрібному, шукати найактуальніше, мислити нешаблонно, одне слово – розвиватися.

Розвиватися повинні і заклади освіти. За роки незалежності українська мистецька освіта так і не зуміла відкинути радянські освітянські шаблони і продовжує існувати в старій індустріальній логіці та соцреалістичній естетиці. «Чи може освіта пострадянського зразка забезпечити потреби молоді, можливості їхнього свідомого вибору, здатність орієнтуватися у практично безмежному середовищі сучасного малярства?» – задається у своєму дописі мистецтвознавець Орест Голубець. На його думку, відповідь негативна: «Головну перешкоду творить своєрідна сила інерції: з одного боку – рудиментне переважання так званої реалістичної лінії розвитку мистецтва, з іншого – ігнорування розмаїттям модерних і постмодерних мистецьких форм, зневажливе сприйняття їх як тимчасових явищ» [3].

Актуальність сучасного мистецтва визначається філософією творчості сучасних художників, які певним чином впливають на формування відповідного бачення, «картини світу». Це бачення змінювалося історично, формувало зорові здібності, інтелектуальний фонд суспільства. Його старі форми переходили в історичну пам'ять людства, зумовлюючи його досвід. Кожне нове мистецтво в усі часи поділяло людей на дві категорії: тих, хто його розуміє, і тих, хто не здатний розуміти [4, с. 210]. На нашу думку, випускники мистецьких вузів завдяки своїй підготовці повинні належати до першої категорії.

Ще з радянських часів на ментальному рівні у вітчизняних «творців» побутує негативне ставлення до оцінювання результатів творчої діяльності економічними показниками. Існує стереотип, що «митець має бути голодним» і йому не варто займатися економічними питаннями, оскільки це шкодить творчості. Безумовно, цінність роботи художника не можна зводити лише до її ринкової ціни. Але орієнтація на артринок – це обґрунтована доцільність функціонування, яка зовсім не виключає ні майстерності, ні креативності, а лише спрямовує їх назустріч потребам і бажанням споживача. З огляду на це до програм підготовки

майбутніх митців доцільно включати дисципліни «Артменеджмент», «Артмаркетинг» та «Піар і реклама в артсфері». Звичайно, маркетинг і менеджмент – це окремі напрями і на практиці митцю доцільно делегувати управлінські функції відповідним спеціалістам, але без розуміння принципів і методів ефективного ведення бізнесу митець не може бути готовим до успішної роботи – його потрібно навчити відчувати арттринок, розуміти цільову аудиторію, ставити цілі й розробляти стратегії, сприймати свою роботу як бізнес-проект, аналізувати показники ефективності тощо.

Серйозним недоліком вітчизняної мистецької освіти є те, що навчальними планами не передбачається просування студентських робіт за межами вузів. Проте для вузу стратегічно важливо не просто видати студентові диплом із гарними оцінками, а й допомогти створити професійне портфоліо, налагодити потрібні контакти – ввести в реальне артсередовище.

Важливим ресурсом долучення до артсередовища та підвищення якості вітчизняної освіти можуть стати можливості, які надає мережа «Інтернет». Поширення інтернету вже істотно посилило роль віртуальних вимірів художньої діяльності, знизивши значення матеріального втілення креативних ідей. Оскільки інтернет як інформаційний ресурс, усуваючи часопросторові кордони, істотно розширює аудиторію реципієнтів – потенційних споживачів, то онлайн-презентація результатів творчості стає важливішою, ніж традиційна виставка. Майбутнього митця необхідно навчати принципам роботи з максимальним використанням інформаційних можливостей сьогодення. Це означає, що вже недостатньо запросити журналістів, відкрити виставку, розіслати пресрелізи, а потрібно максимально ефективно висвітлювати всі етапи роботи, залучаючи цільову аудиторію до творчого процесу і поступово перетворюючи її на «клуб» лояльних споживачів. Сьогодні особливо важливо створювати мультимедійні презентації, які захоплять увагу і викличуть бажання «вподобати» чи «поділитися» в соціальних мережах. Цьому потрібно вчити, тому дисципліни з комп'ютерного проектування та SMM-просування необхідні.

Оскільки в інтернеті одним із найважливіших засобів освоєння професійних знань світового рівня є володіння іноземною мовою, то студенти повинні опанувати її поглиблено і з фаховим ухилом протягом усього періоду навчання. Мови повинні знати й викладачі – без цього важко стежити за останніми змінами та найважливішими світовими досягненнями в спеціалізації чи темі, а також незнання іноземних мов викладачем ускладнює академічну мобільність іноземних студентів.

Об'єднання студентів різних країн, напрямів підготовки, спеціалізацій для реалізації спільних творчих проєктів – також актуальне завдання української мистецької освіти. Акцент на формування художника-індивідуаліста, який самостійно все вирішує й одноосібно відповідає за результати своєї праці, застарів, бо на практиці переважає робота в складі творчих команд. Уміння працювати в команді потрібно розвивати шляхом запровадження в навчальний процес відповідних міждисциплінарних, міжкурсних, міжфакультетських, міжвузівських і міжнародних проєктів. У майбутнього митця потрібно розвивати навички міжособистісних комунікацій, узгодження й адаптації власних рішень відповідно до спільних потреб команди, організаторські і лідерські здібності. Такі спільні проєкти можуть мати ефективне реальне втілення на артринку і сприятимуть налагодженню контактів, потрібних для роботи після закінчення вузу.

З іншого боку, для розвитку творчої індивідуальності доцільно застосовувати досвід європейських навчальних закладів у скеруванні студента на індивідуальний навчальний процес шляхом надання йому права вибору курсів, обсягів, темпів і навіть місць навчання. Робота над удосконаленням навчальних планів і програм дисциплін повинна проводитися за участю викладачів, практиків, випускників та самих студентів, думки яких треба

враховувати під час розробки та оновлення навчальних програм, що допоможе підтримувати актуальність навчальної програми, вдосконалення якої – це динамічний безперервний процес, відповідь на постійні зміни суспільства та артринку зокрема.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи викладений матеріал, можемо зробити висновки, що кількість ЗВО і студентів за часи незалежності України зросла, але скоротилася кількість спеціалізацій. У міжнародних рейтингах закладів української мистецької освіти немає. Серед проблем якості підготовки митців головна – формальний підхід до кваліфікації викладачів, кратність викладацьких ставок, демотивація займатися науковою діяльністю і самовдосконаленням, а також підштовхування до псевдонаукових досліджень чи імітації наукової діяльності суто для звітності. Дисципліни повинні читати вузькоспеціалізовані фахівці, а до окремих лекцій чи майстер-класів потрібно залучати провідних практиків. Наближення теорії до практики та орієнтація на артринок – важливі завдання освіти. Студентів треба навчати критичному мисленню і командній роботі, методам ефективного презентації та просування своїх розробок в інтернеті, а також проектному менеджменту. Обов'язковим повинен бути поглиблений курс іноземної мови з фаховим ухилом. Навчальні плани і програми підготовки потрібно робити гнучкими і постійно вдосконалювати, відповідаючи на запити артринку. Кожне із розглянутих вище питань може стати окремою темою для подальших досліджень порушеної проблематики.

Література

- 11 Українських ЗВО увійшли до рейтингу QS World university rankings 2023. *Міністерство освіти і науки України*. 2022. 09 червня. <https://mon.gov.ua/ua/news/11-ukrayinskih-zvo-uvijshli-do-rejtingu-qs-world-university-rankings-2023>.
2. Безгін О. І., Успенська О. Ю. Мистецькі вищі навчальні заклади: стратегія розвитку в реаліях нових економічних умов. *Культурологічна думка*. 2017. № 11. С. 223–230.
3. Голубець О. Попередній допис я завершив питанням: «Чи може освіта пострадянського зразка забезпечити потреби молоді...» *Orest Holubets*. Facebook. 2022. 16 липня. <https://www.facebook.com/orest.holubets>. Назва з екрана. Дата перегляду: 14.11.2022.
4. Гусєва Л. Особливості мистецької освіти в умовах постмодерну. *Наукові записки КДПУ. Серія: Педагогічні науки*. Кіровоград. КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Вип. 139. С. 208–211.
5. Довгострокова стратегія розвитку української культури – стратегія реформ. КМУ. Розпорядження від 1 лютого 2016 р. <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-%D1%80>.
6. Дрижак В. В., Єрмак С. М. Про особливості організації та здобуття спеціалізованої освіти в Україні в контексті Закону України «Про освіту». *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету*. Серія: Педагогічні науки. 2018. Вип. 155. С. 114–118.
7. Заклади вищої освіти. *Державна служба статистики*. https://www.ukrstat.gov.ua/operativ/operativ2005/osv_rik/osv_u/vuz_u.html. Дата перегляду: 14.11.2022.
8. Казаков М. А. Феномен псевдонауки як проблема розвитку сучасного наукового пізнання: дис. канд. філос. наук. Одеса. 2015. 222 с.
9. Калінічева Г. Якість вищої освіти як складова формування людського капіталу: виклики для України *Oświatologia*. 2021. № 10. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/38602/1/H_Kalinicheva_Osvitologiya_221_10_NDLO.pdf.
10. Комаровська О. А. Мистецька освіта: глибина й багатогранність. *Мистецтво та освіта*. 2016. № 1. С. 6–9.
11. Погребняк В. Дашковська О. Здобутки і проблеми модернізації вищої освіти в Україні. *Проблеми освіти*. 2021. Випуск 2 (95). С. 5–24.
12. Рейтинг університетів за показниками Scopus 2021 року. *Osvita.ua* 2021. 26.04. <https://osvita.ua/vnz/rating/82316/>

13. Річний звіт *Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти* за 2021 рік. За заг. ред. С. Квіта. Київ. Національне агентство із забезпечення якості вищої освіти. 2022. 232 с.
14. Стратегія розвитку вищої освіти в Україні на 2021–2031 роки. Київ. 2020. <https://mon.gov.ua/storage/app/media/rizne/2020/09/25/rozvitku-vishchoi-osviti-v-ukraini-02-10-2020.pdf>.
15. Art & Design. Subject league table 2023. *Complete University Guide*. <https://www.thecompleteuniversityguide.co.uk/league-tables/rankings/art-and-design>.
16. QS World University Rankings 2023: Top global universities. *QS top universities*. <https://www.topuniversities.com/university-rankings/world-university-rankings/2023>.

References

1. Ukrainskykh ZVO uviishly do reitynhu QS World university rankings 2023. Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. 2022. 09 chervnia. <https://mon.gov.ua/ua/news/11-ukrayinskih-zvo-uvijshli-do-rejtingu-qs-world-university-rankings-2023>. [in Ukrainian].
2. Bezghin O. I., Uspenska O. Yu. Mystetski vyshchi navchalni zaklady: stratehiia rozvytku v realiiakh novykh ekonomichnykh umov. *Kulturolohichna dumka*. 2017. № 11. S. 223–230. [in Ukrainian].
3. Holubets O. Poperednii dopys ya zavershyv pyttanniam: «Chy mozhe osvita postradianskoho zrazka zabezpechyty potreby molodi...» Orest Holubets. Facebook. 2022. 16 lypnia. <https://www.facebook.com/orest.holubets>. Назва з екрана. Дата перегляду: 14.11.2022. [in Ukrainian].
4. Husieva L. Osoblyvosti mystetskoї osvity v umovakh postmodernu. *Naukovi zapysky KDPU. Serii: Pedahohichni nauky*. Kirovohrad. KDPU im. V. Vynnychenka, 2015. Vyp. 139. S. 208–211. [in Ukrainian].
5. Dovhostrokovna stratehiia rozvytku ukraïnskoi kultury – stratehiia reform. KMU. *Rozporiadzhennia vid 1 liutoho 2016 r.* <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-%D1%80>. [in Ukrainian].
6. Dryzhak V. V., Yermak S. M. Pro osoblyvosti orhanizatsii ta zdobuttia spetsializovanoi osvity v Ukraini v konteksti Zakonu Ukrainy «Pro osvitu». *Visnyk Chernihivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu. Serii: Pedahohichni nauky*. 2018. Vyp. 155. S. 114–118. [in Ukrainian].
7. Zaklady vyshchoi osvity. Derzhavna sluzhba statystyky. https://www.ukrstat.gov.ua/operativ/operativ2005/osv_rik/osv_u/vuz_u.html. Дата перегляду: 14.11.2022. [in Ukrainian].
8. Kazakov M. A. Fenomen psevdonauky yak problema rozvytku suchasnoho naukovoho piznannia: dys. kand. filos. nauk. Odesa. 2015. 222 s. [in Ukrainian].
9. Kalinicheva H. Yakist vyshchoi osvity yak skladova formuvannia liudskoho kapitalu: vyklyky dlia Ukrainy. *Oświatologia*. 2021. № 10. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/38602/1/H_Kalinicheva_Osvitologiya_221_10_NDLO.pdf. [in Ukrainian].
10. Komarovska O. A. Mystetska osvita: hlybina y bahatohrannist. *Mystetstvo ta osvita*. 2016. № 1. S. 6–9. [in Ukrainian].
11. Pohrebniak V., Dashkovska O. Zdobutky i problemy modernizatsii vyshchoi osvity v Ukraini. *Problemy osvity*. 2021. Vypusk 2 (95). S. 5–24. [in Ukrainian].
12. Reitynh universytetiv za pokaznykamy Scopus 2021 roku. *Osvita.ua* 2021. 26.04. <https://osvita.ua/vnz/rating/82316/> [in Ukrainian].
13. Richnyi zvit Natsionalnoho ahenstva iz zabezpechennia yakosti vyshchoi osvity za 2021 rik. Za zah. red. S. Kvita. Kyiv. Natsionalne ahenstvo iz zabezpechennia yakosti vyshchoi osvity. 2022. 232 s. [in Ukrainian].
14. Stratehiia rozvytku vyshchoi osvity v Ukraini na 2021–2031 roky. Kyiv. 2020. <https://mon.gov.ua/storage/app/media/rizne/2020/09/25/rozvitku-vishchoi-osviti-v-ukraini-02-10-2020.pdf>. [in Ukrainian].
15. Art & Design. Subject league table 2023. *Complete University Guide*. <https://www.thecompleteuniversityguide.co.uk/league-tables/rankings/art-and-design>.
16. QS World University Rankings 2023: Top global universities. *QS top universities*. <https://www.topuniversities.com/university-rankings/world-university-rankings/2023>.

УДК 75.03(477)»19»

СИСТЕМА ЛІНІЙ У ТВОРЧОСТІ БОЙЧУКІВЦІВ

Олена ОСАДЧА*

Ректор, кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну
імені Михайла Бойчука
ORCID: 0000-0003-4990-6412

Анотація: У статті порушуються питання щодо художніх принципів організації композиції у творчості бойчуківців. Визначається, що бездоганна узгодженість усіх елементів композиції уможливується за допомогою виражальних можливостей лінії. Доводиться, що власне лінія у творах бойчуківців відігравала провідну роль в опануванні площини та створенні системи прихованого ритму і динаміки. Визначено, що бойчуківці застосовували повторювані паралельні лінії, які мали здатність до продовження в різних елементах твору. Характерними властивостями ліній було ковзання через усю структуру картинної площини, а також залежність однієї лінії від іншої в архітектонічній системі композиції, що давало можливість формувати взаємозв'язки як між образами, так і між їхнім внутрішнім і зовнішнім ритмом. Доведено, що чітка гармонійна система побудови творів сприяла організації простору і навколо зображення.

Ключові слова: творчий метод Михайла Бойчука; твори бойчуківців; види лінії; властивості лінії; архітектонічна система композиції; фресковий розпис; іконопис візантійської традиції; монументалізм.

THE SYSTEM OF LINES IN THE BOICHUKISTS ART

Olena OSADCHA*

Rector, Candidate of Arts, Associate Professor,
Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative Applied Arts and Design
ORCID: 0000-0003-4990-6412

Abstract. The article raises questions of the artistic norms of a composition organization in the art of Boichukists. It is noted that the harmony among all composition elements is achieved through the expressive capabilities of the line. It is proven that in the Boichukists works the line itself had a leading role in mastering flatness and creating a system of hidden rhythm and dynamics. It was determined that the Boichukists repeatedly used parallel lines that would continue in different elements of the work. The distinctive attribute of lines was that they were sliding all over the entire structure of the picture flatness and the dependence on one line from another in the architectonic system of the composition, which in turn enabled to form connections both between images and between their internal and external rhythm. It has been proven that a clear harmonious system of composing of works contributed to the organization of space around the image as well.

Keywords: the creative method of Mykhailo Boichuk; works of the Boichukists; types of line; attributes of line; architectonic system of composition; fresco painting; the Byzantine icon painting; monumentalism.

* Кореспонденція автора. E-mails: helen.osadcha@gmail.com

Авторське право © 2023 Автор(и).

Бібліографічний опис статті: Осадча О. (2023). Система ліній у творчості бойчуківців. *Бойчуківські студії*, 1, 40–49.

Постановка проблеми, її актуальність. Сучасна мистецька освіта неможлива без осмислення надбань та педагогічного досвіду українських художників ХХ століття, які у творчості поєднували національні традиції народного мистецтва і новітні авангардні пошуки. Михайло Бойчук, який був професором Української академії мистецтва, розробив власну методику викладання, що базувалася на аналітичному і синтетичному методах мислення. Ці методи полягали не у відтворенні реальності, а в пошуку суті мистецтва, його живої правди, баченні істини, прихованої за завісою реальності. Під час роботи над натурою він налаштовував учнів не копіювати її, а намагатися бачити синтезовані форми, уникати непотрібних деталей, випадкових нехарактерних ракурсів, проте більше уваги приділяти базовим елементам композиції, зокрема лінії, формі, ритму.

Як фундатор українського монументалізму Михайло Бойчук відроджував складну техніку фрескового розпису, характерною особливістю якої є певна специфіка щодо вимог до створення художніх форм: умовність зображувальної мови (стилізація), ясність і лаконізм композиції, чіткість і узагальненість рисунка, особлива продуманість ракурсів та перспективи з урахуванням сприйняття з великих відстаней та під різними точками зору.

Проте провідним виражальним засобом монументального мистецтва Михайло Бойчук вважав лінію. Опановуючи техніку фрески, в якій лінія відіграє найважливішу роль, художник почав застосовувати її властивості у власному творчому методі. Відомо, що за технологією фрескового розпису по вологому тиньку по зовнішніх контурах об'єктів робиться граф'я. Власне, це лінія-контур, яка, наче дріт, стягує все зображення таким чином, щоб форма виглядала силуетною, відокремлювалася від стіни та набувала просторових властивостей.

Михайло Бойчук вважав, що лінія не повинна лишатися пасивною, вона повинна жити, пластично передаючи форму, яку вона обіймає. Тому він вивчав властивості лінії, взираючись як на фресковий живопис, так і на іконопис візантійської традиції. У своїй творчості завдяки використанню різних видів ліній, враховуючи її продовження в інших об'єктах, Михайло Бойчук досягав виняткової узгодженості всіх елементів композиції, архітектонічної єдності і цілісності твору. Отже, досліджуючи його творчий метод роботи над створенням монументальних творів, вважаємо, що варто застосовувати розроблені ним методики та принципи у викладанні композиції для художників-монументалістів. Для цього варто проаналізувати твори бойчуківців та з'ясувати, яким чином художники застосовували систему ліній як мінімального художнього засобу, досягаючи при цьому найбільшого художнього вираження та монументальності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливим джерелом для дослідження художньо-стилістичних засобів у творах Михайла Бойчука і його послідовників є монографія К. Сліпка-Москальціва «Михайло Бойчук» (1930 р.) [1], у якій автор ґрунтовно аналізує творчість художника на основі співпраці з ним. Вивчаючи переважно ранні твори митця, головним компонентом творчого методу Михайла Бойчука вчений визначає власне лінію [2, с. 48]. Він наголошує, що основною характеристикою творця-монументаліста є перевага «формальних лінійних чинників» [1, с. 3].

Український мистецтвознавець Наталія Бенях у дисертаційній праці «Львівський період у творчості Михайла Бойчука 1910–1914 рр.» (2018 р.) зауважує, що «мова ліній цікавить М. Бойчука, її він робить центром уваги» [2, с. 137].

Український живописець і мистецтвознавець Микола Бурачек так бачить творчість Михайла Бойчука: «Самотою стоїть на київському ґрунті галичанин проф. М. Бойчук, що кохається в примітивному мистецтві, захоплюється красою ліній, монументальністю композицій, спокійною лагідністю фрескового колориту» [3, с. 9–14].

Мета статті, методи дослідження. Мета статті – визначити роль лінії як основного засобу у творчому методі Михайла Бойчука та його учнів. Основним методом дослідження є аналітичний підхід, який передбачає системно-порівняльний аналіз аспектів композиційної організації за допомогою системи лінії в образах творчих бойчуківців.

Результати дослідження. Основний принцип творчості бойчуківців полягає в застосуванні лінії, яка об'єднує між собою всі об'єкти композиції. Вона безперервно рухається композицією, утворюючи загальний ритм твору. Бойчуківці застосовували різні види ліній – прямі, дугоподібні, спіралеподібні, S-подібні, проте обов'язковою умовою було їх подвоєння, потроєння, помноження, що посилювало загальний внутрішній рух композиції. Як і в традиційному візантійському іконописі, повторювані лінії завжди паралельні і мають чіткий вектор, що сприяє узагальненню всіх елементів композиції. Водночас ці лінії утворюють безперервний рух усередині картинної площини. Немає жодної відособленої, замкнутої, автономної лінії, яка б рухалася без узгодження з іншими лініями, що забезпечує взаємопроникнення всіх об'єктів композиції в єдине ціле. Отже, для творчого методу бойчуківців характерними є залежність ліній від інших ліній в архітектонічній системі композиції, здатність до продовження її в різних елементах твору, ковзання через усю структуру картинної площини. Будь-яка лінія завжди перебуває у зв'язку з іншими лініями, інакше неможливо було б сформувати взаємозв'язки як між образами, так і між їхнім внутрішнім та зовнішнім ритмом. Це дає можливість взаємодії всіх елементів композиції та забезпечує їхню дивовижну єдність.

Отже, властивість лінії полягає в її здатності до продовження в інших лініях композиції. Вона не має завершеної дії, а є перспективою переходу в наступну лінію або на інший рівень, адже зазвичай система композиції в творах бойчуківців формується за ярусним принципом, що вочевидь є наслідуванням традицій візантійського іконопису. Найчастіше сполучення двох, трьох, чотирьох планів композиції в ярусній побудові відбувається за допомогою застосування S-подібної лінії. Приклади ярусної композиції знаходимо у фресках, що не збереглися, виконаних художниками-бойчуківцями під керівництвом Михайла Бойчука 1928 року в селянському санаторії ім. Всеукраїнського центрального виконавчого комітету (ВУЦВК) в Одесі. Це розписи Кирила Гвоздика «Револуція на селі» (рис. 1), «Оранка» (рис. 2), Миколи Рокицького й Олександра Мизіна «У бібліотеці» (рис. 3), Олександра



Рис. 1. К. Гвозδικ. Револуція на селі*



Рис. 2. К. Гвозδικ. Оранка*



Рис. 3. М. Рокицький, О. Мизін. У бібліотеці*



Рис. 4. О. Мизін.
Товарообмін між містом і селом*



Рис. 5. М. Шехтман.
Пани на селі в минулому
та їхнє життя*

Мизіна «Товарообмін між містом і селом» (рис. 4), Мануїла Шехтмана «Пани на селі в минулому та їхнє життя» (рис. 5). У деяких ярусних композиціях дзеркальні S-подібні лінії формують спіралеподібну систему композиції, як, наприклад, у розписі Кирила Гвоздика «Революція на селі» (рис. 1).

Як і в канонічному іконописі, чимало творів бойчуківців побудовано за принципом концентричної системи композиції. Композиція, в якій структуру зумовлено півколом чи колом, є органічною для людського сприйняття, оскільки людина сприймає навколишній світ завдяки сферичному баченню простору [4, с. 23]. Умовна площина простору не дає погляду проходити глибоко в картину, а повертає його назад, на перший план [4, с. 26]. Це спричинено тим, що головним для монументального малярства є площинність, за допомогою якої зберігається зорове відчуття стіни, чуття архітектури [5, с. 228]. Колоподібна структура є базовим принципом для багатьох творів Михайла Бойчука. Зокрема, в його роботах «Відпочинок» (1909–1910 рр.) (рис. 6) і «Жінка спить» (1922 р.) (рис. 7) композиція має доцентрову силу. Ці роботи виконано із застосуванням помножених дугоподібних ліній. У творі «Жінка спить» налічуємо більш як чотири кола. Погляд глядача ковзає за напрямками кругових ліній, наче супутник по орбіті навколо планети. Ці кола поступово зменшуються в радіусі, що створює ефект прискорення. Найменше коло є смисловим полем композиції, на якому глядач хоча й зупиняє рух погляду, проте цей рух, спричинений доцентровою силою, певний час ще відчутний. Здається, ніби якась рука тримає приховану лінію-шнурок, і тому все обертається навколо цієї невидимої сили.

У творі Михайла Бойчука «Біля буфету» (1923 р.) (рис. 8) бачимо синергетичні зв'язки між трьома посталями, які утворюються за допомогою поглядів: погляд жінки, що сидить ліворуч, спрямовується до жінки, що стоїть праворуч, остання свій погляд спрямовує на хлопчика, а хлопчик – на глядача. Це дозволяє глядачеві стати безпосереднім учасником цієї сцени. Такий художній прийом, властивий для іконопису, дає змогу встановити синергетичні зв'язки як між усіма об'єктами в композиції, так і з глядачем. Така композиція є розіткненою.

*Фресковий розпис селянського санаторію ім. Всеукраїнського центрального виконавчого комітету (ВУЦВК) в Одесі. 1928 р. Фрески не збереглися.



Рис.6. М. Бойчук. Відпочинок. Картон, темпера. 1909–1910 рр.



Рис.7. М. Бойчук. Жінка спить. 1922 р.

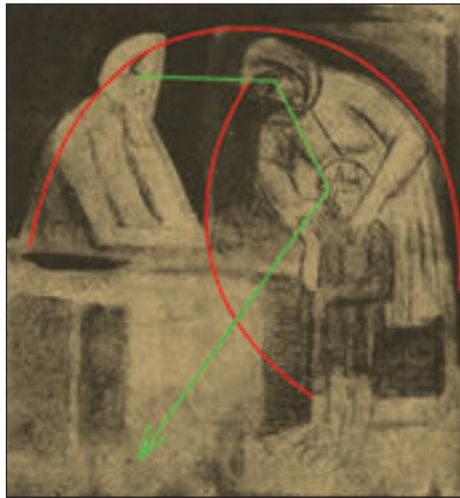


Рис.8. М. Бойчук. Біля буфету. 1923 р.

Розімкнена композиція характерна і для творчості Тимка Бойчука. У фресці «Образки робочого життя» (початок 1920-х рр.) (рис. 9) художник використовує погляди персонажів для створення ілюзії перебування глядача в цьому просторі. Для передачі ефекту присутності глядача всередині композиції Тимко Бойчук використовує такий художній прийом: погляд жінки, розташованої ліворуч, спрямовує на жінку, що знаходиться в центрі, а погляд юнака, розміщеного праворуч, спрямовує за формат картинної площини. Такий самий принцип розімкненої композиції спостерігаємо у творі «Пастушок задрімав» (1918–1919 рр.) (рис. 10).

Для формування архітектонічності творів Тимко Бойчук послуговується дугоподібними паралельними лініями, які диктують загальний ритм композиції, формують внутрішній рух та динаміку, на перший погляд, статичних / ієратичних постатей, урочисто застиглих, як образи святих на іконах. Рух рук та ніг персонажів нагадує кардіограму, що викликає відчуття пульсації загального ритму композиції. У двох творах Тимка Бойчука «Образки робочого життя» (початок 1920-х рр.) (рис. 9, 11) та в ілюстрації 2 до оповідання Л. Яновської «Опука» (рис. 12) спостерігається перехресний ритм, прочитується андріївський хрест, характерний

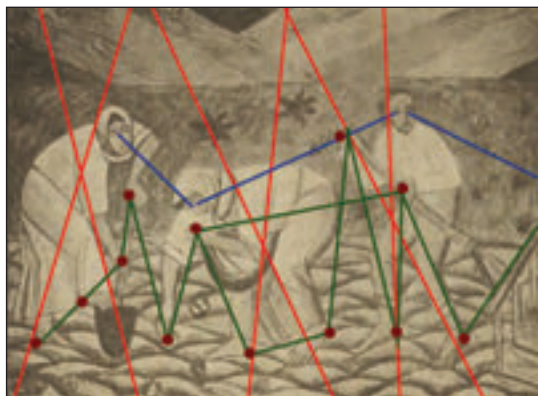


Рис.9. Т. Бойчук.
Образки робочого життя. Поч. 1920-х рр.



Рис.10. Т. Бойчук.
Пастушок задрімав. 1918–1919 рр.

для візантійської іконописної традиції. У зонах композиції, де відбувається перехрещення різноспрямованих ліній, з'являються акцентні точки – вузлові та смислові центри композиції. Зазвичай вузловими акцентами є погляди або жести рук персонажів, що виражають основний зміст твору. Дивним чином м'яч, яким грають діти, за рахунок S-подібних ліній здається застиглим над дахами будинків.



Рис.11. Т. Бойчук.
Образки робочого життя. Поч. 1920-х рр.



Рис.12. Т. Бойчук.
Ілюстрація 2 до оповідання Л. Яновської «Опука»

У творах бойчуківців часто зустрічаються композиції, в яких прямі помножені лінії розміщуються по всій картинній площині та спрямовують рух за межі формату. Для прикладу проаналізуємо твори Онуфрія Бізюкова. У роботі «Плотарі» (1932–1933 рр.) (рис. 13) незамкнуті лінії продовжують рух за форматом картинної площини, що справляє враження нескінченного руху. Погляд одного плотаря повторює напрямок усіх діагональних ліній композиції зліва направо, а погляд іншого – напрямок усіх діагональних ліній композиції знизу вгору. Перехрестя цих ліній створює ефект напруження і протиставлення зусиль обох бокорашів. Крім повторюваних діагональних ліній, є приховані колоподібні лінії, що

утворюються власне за допомогою рухів плотарів. У центрі композиції налічується щонайменше чотири кола, які мають доцентрову силу і спрямовують погляд глядача на смисловий центр композиції – руки плотарів, на яких він і зупиняється.



Рис. 13. О. Бізюков. Плотарі. Полотно, темпера. 1932–1933 рр.

За подібним принципом побудовано твір «Гирса» (1929 р.) (рис. 14) – рух має продовження за форматом композиції, лінії виходять за її межі. Усі елементи композиції підпорядковані основним діагональним напрямкам. У точках перехресть цих ліній розміщуються вузлові точки композиції. Вони не випадкові, а формують геометричну структуру композиції.

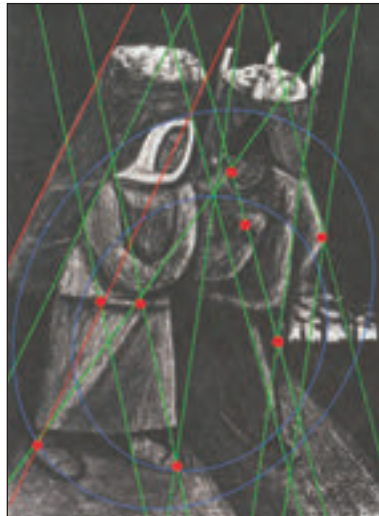


Рис. 14. О. Бізюков. Гирса. 1929 р.

Твори Онуфрія Бізюкова мають переважно відкриту розімкнуту композиційну структуру, водночас погляд глядача закріплюється всередині картинної площини й утримується на смислових вузлових точках (наприклад, у творі «Пиларі в лісі» (1930 р.) (рис. 15).



Рис. 15. Онуфрій Бізюков. Пилляри в лісі. Полотно, олія. 1930 р.

Щонайменше дванадцять повторюваних прямих паралельних ліній зумовлюють загальний ритм твору Василя Седяра «Розстріл у Межигір'ї» (1927 р.) (рис. 16). Як і в попередніх прикладах, рух ліній має продовження за форматом картинної площини. Автор застосовує також принцип закріплення погляду глядача на центрі композиції, акцентуючи увагу на трьох основних постатях. За подібним принципом будується твір «Біля сільськогосподарської машини» (1931 р.) (рис. 17). Група людей навколо центральної постаті чоловіка утворює коло, яке повторюється щонайменше тричі. Крім того, знаходимо сім повторюваних прямих паралельних ліній, розміщених вертикально і спрямованих в один бік, та три повторювані прямі паралельні лінії, розміщені вертикально і спрямовані в інший бік, що зумовлює складний перехресний ритм композиції. Погляди людей формують синергетичні зв'язки за допомогою повторюваних трикутних форм.



Рис. 16. В. Седляр. Розстріл у Межигір'ї. Полотно, темпера. 1927 р.



Рис.17. В. Седляр. Біля сільськогосподарської машини.
Полотно, темпера. 1931 р.

Композицію «зі зміною фаз ритму по колу» [4, с. 23] застосовують у своїх роботах Оксана Павленко і Софія Бодуен де Куртене. Наприклад, у творі Оксани Павленко «Делегатки» (1925 р.) (рис. 18) рух поглядів жінок, розміщених угорі композиції, формує коло. Загалом у структурі картинної площини налічуємо чотири-п'ять крис. Жести рук жінок знаходяться на лініях золотого перетину. У роботі Софії Бодуен де Куртене «Рибний магазин» (рік виконання невідомий) (рис. 19) налічуємо щонайменше сім кіл, які надають композиції чіткості й виразності мінімальними художніми засобами – лише за допомогою колоподібних ліній.



Рис.18. О. Павленко. Делегатки. 1925 р.

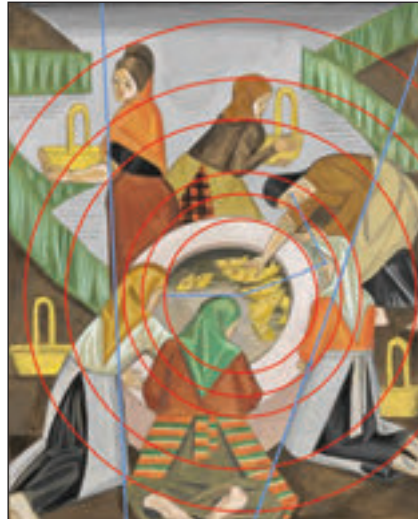


Рис.19. С. Бодуен де Куртене.
Рибний магазин. Акварель, перо, туш, папір

Висновки. Важливу роль у творах Михайла Бойчука і його учнів відіграла система ліній, яку вони застосовували для організації цілісної композиційної системи твору. За допомогою повторюваних паралельних ліній створювався ритм ритму у просторовій

структурі творів. Бойчуківцями використовувався такий художній принцип: статика зовнішніх форм поєднувалася з внутрішньою напругою і динамікою, які забезпечувалися за допомогою ліній. М'які обриси постатей та їхні неквапливі рухи, створені за допомогою повторюваних колоподібних ліній, контрастують із динамічними вертикальними формами, утворюваними прямими лініями, які ніби розрізають простір композиції. Аналізуючи композиції бойчуківців, доходиш висновку, що в них саме лінії надається особлива увага. Як в іконописі дисципліна лінії має бути найголовнішим завданням, так і в творах школи бойчуківців лінія стала визначальним художнім засобом. Саме за допомогою ліній бойчуківці знаходили структурні закономірності, якими зумовлювалося симфонічне узагальнення всієї композиції.

Система ліній у творах бойчуківців переконує в тому, що перш ніж працювати над окремими об'єктами композиції, митці пробудовували лінійні взаємозв'язки, щоб мінімальними засобами досягти внутрішнього руху та динаміки, простоти і лаконізму. Композиції бойчуківців надзвичайно виразні та архітектонічні, адже призначалися для екстер'єру чи інтер'єру. Власне чітка гармонійна система побудови творів сприяла організації простору і навколо зображення.

Перспективи подальших досліджень. У запропонованій науковій праці за допомогою аналітичного методу дослідження проаналізовано аспекти композиційної організації творів бойчуківців. Визначено, що провідним художнім засобом у конструюванні композиції, створенні системи прихованого ритму та динаміки була лінія. Окрема тема для подальших досліджень стосується визначення ролі інших структурних елементів композиції у творах школи Михайла Бойчука.

Література

1. Сліпко-Москальців К. Михайло Бойчук / К. Сліпко-Москальців. Харків: Рух, 1930. 52 с.
2. Бенья Н. М. Львівський період у творчості Михайла Бойчука 1910–1914 рр.: дис. кандидата мистецтвознавства, спец. 17.00.05 / Наталія Бенья. Львів, 2018. 285 с.
3. Бурачек М. Мистецтво у Києві: Думки і факти / М. Бурачек. *Музагет: Місячник літератури і мистецтва*. К.: Сяйво. 1919. № 1–3. С. 99–114.
4. Юр М. Ритм як стилетворний чинник у побудові простору живописних творів М. Бойчука та бойчуківців / М. Юр. *Мистецтвознавство України*. 2009. Вип. 10. С. 21–28. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2009_10_6.
5. Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час / Ярослав Кравченко. К.: Майстер книг, 2019. 384 с.

References

1. Slipko-Moskaltsev K. Mykhailo Boichuk / K. Slipko-Moskaltsev. Kharkiv: Rukh, 1930. 52 s. [in Ukrainian].
2. Beniakh N. M. Lvivskyi period u tvorchosti Mykhaila Boichuka 1910–1914 rr.: dys. kandydata mystetstvoznavstva: spets. 17.00.05 / Nataliia Beniakh. Lviv, 2018. 285 s. [in Ukrainian].
3. Burachek M. Mystetstvo u Kyievi: Dumky i fakty / M. Burachek. *Muzahet: Misiashnyk literatury i mystetstva*. K.: Siaivo. 1919. № 1–3. S. 99–114. [in Ukrainian].
4. Yur M. Rytm yak styletvornyi chynnyk u pobudovi prostoru zhyvopysnykh tvoriv M. Boichuka ta boichukivstiv / M. Yur. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*. 2009. Vyp. 10. S. 21–28. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2009_10_6. [in Ukrainian].
5. Kravchenko Ya. O. Shkola Mykhaila Boichuka. Okhrim Kravchenko. *Khudozhnyk i chas* / Yaroslav Kravchenko. K.: Maister knykh, 2019. 384 s. [in Ukrainian].

УДК 7.071.1[Бой:7.036-048.35](477)«19»

ІДЕЙНІ СПРЯМУВАННЯ М. БОЙЧУКА В КОЛІ ПРОБЛЕМАТИКИ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

Галина СКЛЯРЕНКО*

Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського
Національної академії наук України, Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
ORCID: 0000-0001-5878-6147

Анотація. Стаття присвячена місцю і ролі ідейно-художньої концепції Михайла Бойчука в становленні українського модернізму, який, попри зв'язок із загальноєвропейськими тенденціями, мав виразну своєрідність, зумовлену історичними та суспільно-культурними процесами в Україні. Мистецтво М. Бойчука та створеної ним художньої школи відобразило показову тенденцію до національного самовизначення та національного культуротворення, яка й вирізняла український модернізм у контексті європейських спрямувань. «Винайдення традицій», їх формалізація та ідейне обґрунтування, що стали основою бойчукізму, окреслили український культурний простір, дали поштовх для подальшого розвитку.

Ключові слова: модернізм; національна своєрідність; мистецтво; українська художня культура.

IDEOLOGICAL ORIENTATIONS OF M. BOICHUK IN THE CIRCLE OF PROBLEMS OF UKRAINIAN MODERNISM

Galyna SKLYARENKO*

Candidate of Arts, senior researcher Maxim Rylsky Institute of Art History,
Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine,
Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
ORCID: 0000-0001-5878-6147

Abstract. The article is dedicated to exploring the place and role of M. Boichuk's ideological and artistic concept in the formation of Ukrainian modernism. Despite aligning with global European trends, it exhibits its own individuality, inspired by Ukrainian historical and socio-cultural processes. M. Boichuk's art and the school he established demonstrated a distinct tendency toward national self-determination and the creation of national culture, setting Ukrainian modernism apart from European trends. The «invention of traditions», their formalization and ideological grounding, which became the basis of «The Boichukism», defined the Ukrainian cultural space, became the impetus for a further development.

Keywords: modernism; national identity; art; Ukrainian artistic culture.

* Кореспонденція автора. Email: Galyna2010@ukr.net

Авторське право © 2023 Автор(и).

Бібліографічний опис статті: Скляренко Г. (2023). Ідейні спрямування М. Бойчука в колі проблематики українського модернізму. *Бойчуківські студії*, 1, 50–56.

Постановка проблеми, її актуальність. Обрання Україною європейського вектору розвитку актуалізувало необхідність «вписати» українське мистецтво в європейський культурний простір. Адже хоча українське мистецтво загалом розвивалося в річищі загальноєвропейської проблематики, своєрідність вітчизняного історико-культурного поступу зумовили особливості художнього процесу, визначили внутрішні національні, регіональні спрямування, які непросто кореспондуються з європейським досвідом. Нині вже очевидно, що творчість М. Бойчука належить до тих засадничих явищ українського мистецтва, значення яких виходить далеко за межі образотворчості, виступаючи важливою складовою як національної художньої культури, так і засобом її самоусвідомлення, одночасно формуючи та інтерпретуючи важливі процеси національного культуротворення. Серед цих процесів одним із чи не найменш розроблених в українському мистецтвознавстві нині залишається питання особливостей українського модернізму, у висвітленні яких ідейні засади М. Бойчука окреслюють важливі та показові спрямування. І хоча творчий спадок М. Бойчука та створеної ним художньої школи, діяльність якої охопила майже три десятиліття ХХ сторіччя (1900–1930 рр.), в останні роки постійно перебуває в колі мистецтвознавчих досліджень, питання місця ідей М. Бойчука та бойчукізму як певної ідейно-естетичної системи в українському модернізмі залишається актуальною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Більшість досліджень творчості М. Бойчука та його школи спрямована загалом на архівування, систематизацію та опис творів. Серед видань останніх років – монографії Я. Кравченка [9], Л. Соколюк [16], ґрунтовний альбом-каталог «Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва» [12]. Новий етап дослідження бойчукізму зафіксував масштабний виставковий проєкт «Бойчукізм. Проєкт великого стилю», який проходив у «Мистецькому Арсеналі» в Києві у грудні 2017-го – січні 2018 року [3], акцентувавши увагу на еволюції мистецької школи М. Бойчука від національного модернізму до соцреалізму.

Мета статті, методи дослідження. Мета статті – визначити місце та роль ідейної концепції М. Бойчука в колі проблематики українського модернізму, своєрідність якого була пов'язана з необхідністю окреслення та усвідомлення української художньої культури у світовому просторі. Методи дослідження поєднують мистецтвознавчий, культурологічний, контекстуальний та історичний аналіз, зумовлені не лише суто художнім, а й соціокультурним значенням концепції і творчих інтенцій М. Бойчука, їхнім впливом на національне культуротворення в Україні.

Результати дослідження. Проіснувавши в українському мистецтві майже три десятиліття і посідаючи в ньому одне з провідних місць, школа М. Бойчука зазнала певної еволюції, що віддзеркалила загальноісторичні зміни в країні. І якщо перший період бойчукізму окреслюється 1908–1910–1917 роками (від створеної в Парижі групи «Відродження візантійського мистецтва» до очолення М. Бойчуком майстерні в новозаснованій Українській академії мистецтв у Києві), то другий – від 1918-го до середини 1930-х років належить до післяреволюційного радянського періоду, що підпорядкував його творчість власній ідеологічній програмі. І хоча за своїми формально-стилістичними засадами школа загалом залишалася незмінною, її обшири, значення та роль у культурі розвивалися разом з історичним поступом. Тому її програма, сформована на хвилі національного піднесення на межі ХХ століття, – створення нового демократичного українського мистецтва, зверненого до широких глядацьких мас, – отримала новий масштаб після соціальної революції, коли стінопис як складова «плану монументальної пропаганди» набув політико-ідеологічного звучання та державної підтримки, і вже «нове Відродження» – радянська «українізація» 1920-х років активно залучила художника і його учнів до суспільно-мистецьких процесів.

Варто зазначити, що загалом дослідження особливостей та проблематики модернізму ведуться в Україні літературознавцями та культурологами. Серед засадничих наукових праць – монографії С. Павличко [14], Т. Гундорової [8], збірник «Модернізм після постмодернізму» [13], підготовлений на літературному матеріалі. Особливості становлення та поступу модернізму в образотворчому мистецтві досі не стали темою мистецтвознавчих розробок.

Між тим, сформована на початку ХХ століття мистецька концепція М. Бойчука не лише поєднала ціле гроно різноспрямованих тенденцій, а й значною мірою віддзеркалила складність, неоднозначність, своєрідність історичної, політичної, національно-культурної ситуації в Україні. А саме – бездержавність, колоніальність, національну й територіальну роздробленість і одночасно – передреволюційність, що разом зумовили особливі умови розгортання процесів модернізації. На відміну від більшості країн Європи, Україна входила в епоху модернізму не організована як нація, тому процеси націєтворення ставали пріоритетними. І. Франко, зокрема, закликав «...вितворити з величезної етнічної маси українського народу українську націю, суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного й політичного життя, відпорний на асиміляційну роботу інших націй, відки вона б не йшла та при тим податний на присвоювання собі в якнайширшій мірі і в якнайшвидшій темпі загальнолюдських культурних здобутків, без яких сьогодні жодна нація, жодна хоч і як сильна держава не може остаятися» [18, с. 404].

Не випадково, що в цих умовах чи не головним завданням української культури стало самовизначення та самоусвідомлення, окреслення та формалізація традицій, на які мало спиратися мистецтво. Подібна програма істотно відрізнялася від загальної проблематики західного модернізму, засади якого ґрунтувалися на утвердженні новацій у художній теорії та практиці, на постійних зміні та оновленні, що виступали засобом розширення мистецько-гуманітарного простору та осмислення різних аспектів науково-технічного прогресу з його суспільною демократизацією та підкресленням цінності індивідуального бачення і самопрояву. У цьому контексті «український модернізм розвивався як нетиповий (із погляду західноєвропейських уявлень) варіант нової естетики» (варто додати – не лише естетики, а й світовідчуття – Г. С.) що, у свою чергу, «ставило на порядок денний як одну з першочергових вимогу визнання національних цінностей, вимогу патріотичного значення...» [15, с. 15–16]. Тому якщо в європейському модернізмі головну вартість визначала людська особистість, індивідуальність у всьому різноманітті і складності її проявів, то український модернізм зростав на ідеї самовизначення нації, яка визначалася активним суб'єктом історико-культурного поступу. Цьому завданню була підпорядкована й концепція нового українського мистецтва М. Бойчука.

На відміну від європейського модернізму, який активно полемізував із мистецькими традиціями та попередніми художніми стилями і напрямками, українському було потрібно спершу окреслити свій історичний контекст, проаналізувати своє минуле. Так виникла проблема «винайдення традицій», яка значною мірою кореспондувалася з тенденціями європейської культури раннього модернізму. Зокрема, Е. Гобсбаум зазначає, що інтерес до традицій особливо загострився «протягом тридцяти-сорока років перед першою світовою війною» [4, с. 303]. Показово, що саме в цей час у вітчизняній художній культурі були зроблені два відкриття, які визначили головні параметри національної традиції: це іконопис як самобутня образно-пластична художня система і фольклор, звернення до якого ставало джерелом оновлення художньої мови та ствердження національної своєрідності. Ці складові увійшли до концепції М. Бойчука. «Нове українське мистецтво», що мало нести виразні національні ознаки, окреслювалося таким чином через певні протиріччя

між прагненням новизни, якою в українських умовах поставала «заново відкрита історія», та ретроспективністю орієнтацій, що, крім іншого, були спричинені вимогами пошуку «грунту» культуротворення.

Однак аналізуючи генезу запропонованої М. Бойчуком моделі українського мистецтва, варто звернути увагу на культурну ситуацію в Галичині (на батьківщині художника) на межі XIX–XX століть, що значною мірою визначила його ідейно-художні інтенції. Як пише Г. Глембоцька, «в українському мистецькому середовищі Галичини поняття «нового мистецтва» та «національного стилю» сприймається як діалектична єдність, у якій головне місце посідає проблема українського національного стилю. Його створення в Галичині корінним чином відрізняється від аналогічних процесів на Східній Україні» [6, с. 384]. Якщо на Сході України активно розвивалося світське мистецтво, а головна полеміка модерністських напрямів велася з пізнім академізмом та передвигництвом, то в Галичині більшість українського населення жила в селі і «практично до кінця XIX ст. українська художня культура розвивалася переважно у народному непрофесійному середовищі (саме з цієї причини до початку XX ст. вплив власне української культури на формування загальногалицького мистецького процесу був незначним) і була представлена ужитковим мистецтвом, іконописом, у якому виявилася зафіксована візантійська традиція у її найбільш архаїчній формі, народним жанровим примітивом, що вийшов безпосередньо з іконопису» [6, с. 385]. Невипадково у своїй системі нового національного малярства М. Бойчук спирався саме на ці, добре відомі йому традиції, висуваючи завдання «відродити візантійську традицію у релігійному мистецтві і на цій основі створити національний стиль, який органічно включав би в себе також і різні досягнення народного мистецтва, з подальшим розповсюдженням його на всі сфери творчої та виробничої діяльності» [6, с. 385], цих позицій митець дотримувався й надалі, переносячи їх у загальноукраїнський простір.

Показово, що серед явищ світової художньої культури, які б могли прислужитися українському мистецтву, М. Бойчук звертається перш за все до старих джерел: «... Зацікавлює мене надзвичайно ідея, аби через гармонії красок і орнаментативне пов'язання ліній передавати життя в образі. Так діялось в штудії старинній: ассирійців, єгиптян і греків, а за новіших часів – в італійських примітивах, що виникли під впливом візантійської штуки. Вірую, що таким способом спричинює до відродження мистецтва слов'янських племен» [5, с. 22]. Митець розглядав свою творчість як певну суспільну місію, де процеси відродження поєднувалися з прагненням створення національного мистецтва, орієнтованого на широкі народні маси. Звідси – пошук демократичної художньої мови, зрозумілої широкому загалу, для якого образи фольклору та іконопису були частиною повсякдення. Про цей суспільний аспект концепції М. Бойчука свого часу писала О. Ріпка, підкреслюючи, що її спрямування «полягає не в «пасеїтичному традиціоналізмі», не в досконалій технологічності відроджених прийомів, а в натхненній потребі зміцнювати одвічні морально-етичні, духовні підвалини свого народу – кувати його дальшу долю» [2, с. 19].

Концепція мистецтва М. Бойчука була народжена, таким чином, українськими національними потребами початку століття. Митець ясно усвідомлював ту аудиторію, до якої звертався. Невипадково він оминав новаторські модерністські явища, зазначаючи: «Чи можна виключно (нове) мистецтво, хоч би й початку XX століття, визнати найвищим за здобутками від усього, що було створено людством? Безумовно, ні. Навпаки» [10, с. 141]. У його нотатках читаємо: «Треба боротися з поглядами сучасної суспільності. Виховувати її на кращих, справді естетичних зразках. Бо який попит – така продукція» [17, с. 97]. Звідси ж випливала і його навчальна художня програма, орієнтована перш за все на «Академію-робітню», витвори якої «прикрашатимуть будівлі, церкви, хати, не відкидаючи найменших

дрібниць матеріальної культури. (...) Усе без винятку власноручно, кустарним, хатнім способом. Артист мусить бути ремісником-творцем, здібним жити й утримуватися зі своєї праці при всіх обставинах життя» [17, с. 98]. Підкреслення важливості декоративного мистецтва, як відомо, – одна з провідних позицій стилю модерн, у річищі якого й розгорталася загалом творчість М. Бойчука. До новітніх же художніх напрямів початку ХХ століття, зокрема до кубізму, митець ставився дуже обережно, як зазначав С. Гординський, «вважав, що кубізм як стиль здебільшого теоретичний, годі впроваджувати в тоді ще мало розвинуте, з селянськими елементами мистецтво українське, тому він від того стилю взяв тільки деякі антиреалістичні елементи для будови картини» [17, с. 457].

Окреслена М. Бойчуком програма розвитку українського мистецтва, попри всі історичні катаклізи, відбила показові обставини його розвитку, де рух «вперед, до минулого» прокреслив парадигму української художньої культури ХХ століття, кожний етап, кожний історичний злам якої був пов'язаний із необхідністю відновлювати традиції, реконструювати перервані зв'язки з минулим.

Слід зазначити, що у 1920-х – новому періоді української модернізації, пов'язаному з новою хвилею «національного відродження» та індустріалізацією країни, ідеї М. Бойчука вступали в протиріччя зі спрямуваннями інших модерністичних угруповань. І якщо футуристи й конструктивісти виступали за урбанізацію української культури і програмне заперечення дореволюційної спадщини, то, як зазначає М. Шкандрій, «бойчукісти мали на меті створити український монументальний стиль у малярстві через сплав двох традицій – українського примітивізму й візантизму, обидві були популярні і добре зрозумілі в Україні. У цій надзвичайно оригінальній суміші марксизму з націоналізмом та авангардизму з традиціоналізмом кілька пунктів відрізняли Бойчука від футуристів і конструктивістів: він визнавав важливість соціального попиту для визначення характеру будь-якого мистецтва, а отже, й потребу виховувати в публіці естетичні смаки; він вірив, що будь-яке мистецтво має корінитися в національній психології, адже вона викристалізовувалася століттями; він шукав синтетичного національного стилю, ключі до якого розкидані по різних мистецьких формах, які український народ творив віками» [11, с. 237]. Така програма, безумовно, найбезпосередніше відповідала національним запитам та була зрозуміла широкому загалу, а тому розбудова національної культури трактувалася не як свобода творення нового, а як відновлення, формулювання, культурна канонізація та збереження минулого.

У цьому плані протиріччя мистецтва й культури 1920-х років окреслювалися не лише впровадженням нової політико-ідеологічної програми зі створення «пролетарського мистецтва», а й складними процесами як щодо спадковості дореволюційного етапу, так і щодо протистояння та заперечення його надбань. Спадкоємність була зумовлена об'єктивно, продовженням основних завдань національно-культурного розвитку, заперечення ж виступали проявом нової культурної політики та протиріччями в середині її самої. Адже проголошений радянською владою курс на «коренізацію», або «націоналізацію» закономірно обертався увагою до традицій національної культури, які для України мали вкрай важливе значення. З другого боку – державна підтримка та керівництво культурно-мистецькими процесами оберталися «ідеологічними чистками» та підпорядкуванням мистецтва новим пропагандистським завданням.

Важливою тенденцією 1920-х років стала «колективність», аперсональність, групова анонімність, масовість, що заперечувала індивідуальність та авторські самопрояви, властиві модернізму. Однією з головних колізій часу ставало також і протиріччя між масовістю та професіоналізмом, що втягувало нові пролетарсько-селянські кадри в проблеми творчого вибору та мистецьких орієнтацій. Показові в цьому плані нотатки М. Бойчука до програми

майстерні монументального мистецтва у Київському художньому інституті. Серед її тез такі: «Ми розуміємо мистецтво зображальне (просторове) як органічну цілісність архітектури, скульптури, живопису, а також мистецтво часу та дії (руху, слова, звуку). Помиляються ті, хто творчість окремих художників вважають повним проявом мистецтва»; «Не бійтеся загубити свою індивідуальність. (...) Індивідуальність сама з'явиться, коли майстер дозріє»; «Що ви вимагаєте від мене індивідуального? Я не маю зобов'язань перед одиницями, я працюю з цілим колективом. У колективній роботі зрозумієте все»; «Нічого нового під сонцем, найбільш нове те, що найкраще забуде»; «Зараз – у даний час – ще в мистецтві цінують не те, що на висоті задачі, а те, що «зрозуміле»; «Нова епоха гарантована у створенні нових форм тому, що інші економічні умови, а не тому, що ми спеціально щось створимо» [17, с. 93–96]. Між тим, започаткована в 1917 році у новоствореній Українській академії мистецтв монументальна майстерня М. Бойчука, що продовжувала працювати й надалі, вже у Київському художньому інституті, стала явищем унікальним, уперше в Україні визначивши стінопис, монументальне мистецтво як важливу, провідну галузь малярства, яка поєднувала традиції минулого та була звернена до сучасників...

Зрозуміло, що з утвердженням радянської влади та її поступової і зростаючої тоталітаризації будь-які прояви модернізму були неприйнятні для системи. Особливо загрозливою сприймалася його національна версія, що мала на меті консолідувати націю та наголошувала на її окремішності й особливості. Митець та його школа були знищені...

Очевидно, що бойчукізм український модернізм не обмежувався. У колі його видатних явищ – творчість Г. Нарбута, який «повернув» в українське мистецтво традиції національного бароко; О. Мурашка, що інтегрував у своїх картинах національне сприйняття та напрями раннього європейського модернізму; живопис, графіка і теоретичні розробки О. Богомазова, який бачив національну своєрідність українського мистецтва через розкриття яскравості його природи [1]; насичена соковитістю вільно трансформованого народного мистецтва творчість А. Петрицького та інших. Національна своєрідність українського мистецтва не вкладається в будь-яку жорстку систему, а відзначається багатоаспектністю та різноспрямованістю.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Ідеї бойчукізму як національної художньої школи зафіксували важливий етап утвердження модернізму в Україні, а разом з тим – і окремих художніх напрямів, що переживали тут глибоку трансформацію, насичуючись національною проблематикою та досвідом. Дослідження українського модернізму та різноспрямованості його художніх спрямувань входить у нове, сучасне бачення культурного простору ХХ століття, де загальні міжнародні тенденції розкриваються та складаються через їхні локальні національні моделі, що вносять свої змісти і свій досвід у світову культуру.

Література

1. Богомазов О. Живопис та елементи. К.: Задумливий страус. 1996. 176 с.
2. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Каталог виставки. Львів: Львівська картинна галерея. 1991. 88 с.
3. Бойчукізм. Проект великого стилю. К.: ДП «НКММК «Мистецький Арсенал». 2018. 256 с., іл.
4. Винайдення традиції. За ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера. К.: Ніка-Центр. 2005. 448 с.
5. Волошин Л. Михайло Бойчук. Листи до митрополита Андрія Шептицького. *Образотворче мистецтво*. 1990. № 6. С. 21–22.
6. Глембоцька Г. Європейський модернізм і логіка формування національних стилів в образотворчому мистецтві Східної Галичини. Діалог культур: Україна у світовому контексті. *Мистецтво і освіта*. Вип. 3. Збірник наукових праць. Упор. і відпов. редактор С. О. Черепанова. Львів, 1998. С. 362–386.
7. Гординський С. Люди, ідеї, твори. 50 років українського образотворчого мистецтва. *Об'єднання українських письменників «Слово»*. Нью-Йорк, 1968. Ч. 3. С. 452–458.

8. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. К.: Критика, 2009. 447 с.
9. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. К.: Майстерня Книги-Оранта, 2010. 399 с., іл.
10. Мирослав Шкандрій. Модернізм, авангардизм і естетика Михайла Бойчука. *Сучасність*. 1995. № 9. С. 138–142.
11. Мирослав Шкандрій. Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років. К.: Ніка-Центр, 2006. 384 с.
12. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва. Хмельницький: Галерея, 2010. 287 с., іл.
13. Модернізм після постмодернізму. За ред. Т. І. Гундорової. К.: ПЦ «Фоліант», 2008. 319 с.
14. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К.: Либідь, 1999. 447 с.
15. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ: Лілея. НВ, 2002. 392 с.
16. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.
17. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. К.: РВА «Тріумф». 2005. 384 с.
18. Франко І. Збір. тв. у 50-ти т. К.: Наукова думка, 1986. Т. 45. 586 с.

References

1. Bohomazov O. Zhyvopys ta elementy. K.: Zadumlyvyi straus. 1996. 176 s. [in Ukrainian].
2. Boichuk i boichukisty, boichukizm. Katalog vystavky. Lviv: Lvivska kartynna halereia. 1991. 88 s. [in Ukrainian].
3. Boichukizm. Proekt velykoho styliu. K.: DP «NKMMK «Mystetskyi Arsenal». 2018. 256 s., il. [in Ukrainian].
4. Vynaidennia tradytsii. Za red. E. Hobsbauma ta T. Reindzhere. K.: Nika-Tsentr. 2005. 448 s. [in Ukrainian].
5. Voloshyn L. Mykhailo Boichuk. Lysty do mytropolyta Andriia Sheptytskoho. Obrazotvorche mystetstvo. 1990. № 6. S. 21–22. [in Ukrainian].
6. Hlembotska H. Yevropeyskyi modernizm i lohika formuvannia natsionalnykh styliu v obrazotvorchomu mystetstvi Skhidnoi Halychyny. Dialoh kultur: Ukraina u svitovomu konteksti. Mystetstvo i osvita. Vyp. 3. Zbirnyk naukovykh prats. Upor. i vidpov. redaktor S. O. Cherepanova. Lviv, 1998. S. 362–386. [in Ukrainian].
7. Hordynskyi S. Liudy, idei, tvory. 50 rokiv ukrainskoho obrazotvorchoho mystetstva. Obiednannia ukrainskykh pysmennykiv «Slovo». Niu-York, 1968. Ch. 3. S. 452–458. [in Ukrainian].
8. Hundorova T. ProIavlennia Slova. Dyskurs rannoho ukrainskoho modernizmu. K.: Krytyka, 2009. 447 s. [in Ukrainian].
9. Kravchenko Ya. Shkola Mykhaila Boichuka. Trydtsiat sim imen. K.: Maisternia Knyhy-Oranta, 2010. 399 s., il. [in Ukrainian].
10. Myroslav Shkandrii. Modernizm, avangardyzm i estetyka Mykhaila Boichuka. Suchasnist. 1995. № 9. S. 138–142. [in Ukrainian].
11. Myroslav Shkandrii. Modernisty, marksysty i natsiia. Ukrainska literaturna dyskusiiia 1920-kh rokiv. K.: Nika-Tsentr, 2006. 384 s. [in Ukrainian].
12. Mykhailo Boichuk ta yoho shkola monumentalnoho mystetstva. Khmelnytskyi: Halereia, 2010. 287 s., il. [in Ukrainian].
13. Modernizm pislia postmodernizmu. Za red. T. I. Hundorovoi. K.: PTs «Foliant», 2008. 319 s. [in Ukrainian].
14. Pavlychko S. Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi. K.: Lybid, 1999. 447 s. [in Ukrainian].
15. Polishchuk Ya. Mifolohichniy horizont ukrainskoho modernizmu. Ivano-Frankivsk: Lileia – NV, 2002. 392 s. [in Ukrainian].
16. Sokoliuk L. Mykhailo Boichuk ta yoho shkola. Kharkiv: Vydavets Savchuk O. O., 2014. 386 s. [in Ukrainian].
17. Ukrainski avanhardysty yak teoretyky i publitsysty. K.: RVA «Triumf». 2005. 384 s. [in Ukrainian].
18. Franko I. Zibr. tv. u 50-ty t. K.: Naukova dumka, 1986. T. 45. 586 s. [in Ukrainian].

УДК 738.8:7.036

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА БОЙЧУКА ТА ЙОГО УЧНІВ У ТВОРАХ ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ (НА ПРИКЛАДІ МІЖНАРОДНОГО КОНКУРСУ НА КРАЩИЙ КЕРАМІЧНИЙ ПЛАСТ НА ТЕМУ «БОЙЧУК І БОЙЧУКІВЦІ: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД»)

Володимир ХИЖИНСЬКИЙ*

Кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри художньої кераміки, декоративної скульптури, дерева та металу, доцент Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ORCID: 0000-0002-8450-9087

***Анотація.** Осмислення досвіду попередніх поколінь, його вивчення та використання у власній творчості вважається важливим моментом у підготовці сучасних художників. Однією зі складових цього процесу стала інтерпретація національної художньої спадщини, якою, безумовно, є твори Михайла Бойчука та його учнів. Цікавим творчим досвідом у цьому напрямі можна вважати Міжнародний конкурс на кращий керамічний пласт на тему «Бойчук і бойчуківці: сучасний погляд», який було проведено до 140-ї річниці від дня народження Михайла Бойчука Київською державною академією декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Конкурс виявив ключові тенденції і методи художньої інтерпретації творів мистецтва, які використовують сучасні художники-керамісти у своїх творчих пошуках.*

***Ключові слова:** інтерпретація; школа Михайла Бойчука; сучасна художня кераміка; творчий досвід; керамічний пласт.*

INTERPRETATION OF THE WORKS OF MYKHAILO BOICHUK AND HIS STUDENTS IN WORKS OF ARTISTIC CERAMICS (ON THE EXAMPLE OF THE INTERNATIONAL COMPETITION FOR THE BEST CERAMIC LAYER ON THE TOPIC «BOICHUK AND THE BOICHUKISTS: A MODERN VIEW»)

Volodymyr KHYZHYNsky*

Candidate of Arts, Head of the department of artistic ceramics, decorative sculpture, wood and metal, associate professor, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design

ORCID: 0000-0002-8450-9087

***Abstract.** Understanding the experience of previous generations, studying it and using it in one's own work is considered an important point in the training of modern artists. One of the components of this process was the interpretation of the national artistic heritage, which, of course, are the works of Mykhailo Boichuk and his students. An interesting creative experience in this direction can be considered the International competition for the best ceramic panel on the subject «Boichuk and the Boichukians: a modern view», which was held before the 140th anniversary of the birth of Mykhailo Boichuk by the Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after Mykhailo Boichuk. The competition revealed the key trends and methods of artistic interpretation of works of art, which are used by modern ceramic artists in their creative pursuits.*

***Keywords:** interpretation; school of Mykhailo Boichuk; modern art ceramics; creative experience; ceramic panel.*

* Кореспонденція автора. E-mails: volodymyr.khyzhynsky@gmail.com

Бібліографічний опис статті: Хижинський В. (2023). Інтерпретація творчості Михайла Бойчука та його учнів у творах художньої кераміки (на прикладі міжнародного конкурсу на кращий керамічний пласт на тему «Бойчук і бойчуківці: сучасний погляд»). *Бойчуківські студії*, 1, 57–63.

Постановка проблеми, її актуальність. Михайло Бойчук є одним із найяскравіших представників духовно-культурного мистецького покоління України першої половини ХХ століття, яке було знищене тоталітарним сталінським режимом. На довгі роки творчі здобутки цього визначного українського художника та його учнів зникли з нашого мистецького і культурного поля. Нині особливо важливо повернути в український і світовий мистецький простір їхні славетні імена і твори. Проблеми історико-художньої пам'яті, трансформації та переосмислення національної мистецької спадщини в сучасному мистецтві є актуальними як ніколи. Основне завдання Міжнародного конкурсу на кращий керамічний пласт на тему «Бойчук і бойчуківці: сучасний погляд» на честь 140-ї річниці від дня народження Михайла Бойчука – згадати про славетного митця і педагога, привернути увагу художників-керамістів і студентів закладів мистецької освіти до його творчості і творчості його учнів. Це ще одна «цеглинка» до загальноукраїнської справи відновлення історичної пам'яті, яка є невід'ємною складовою національної ідентичності і самосвідомості.

Вагомим аспектом розвитку якісної мистецької освіти є осягнення досвіду попередніх поколінь, його вивчення та використання у власній творчості. Важливою складовою цього процесу є використання методів художньої інтерпретації. Художня інтерпретація – процес та результат створення власного художнього твору на основі творчого переосмислення позахудожніх фактів або ж «первинного» мистецького твору, який може піддаватися різним варіантам трансформацій [4]. Оскільки проблеми інтерпретації актуальні не лише в сучасному образотворчому мистецтві, а й в інших сферах творчої діяльності, то слушно постають питання щодо методології, яка, очевидно, буде відмінною для різних видів творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що термін «інтерпретація» досить часто використовується у мистецтвознавчій літературі, проблематика художньої інтерпретації в сучасному образотворчому і декоративно-ужитковому мистецтві не так часто привертала увагу науковців. Ця проблема краще опрацьована в наукових творах, присвячених виконавським видам мистецтва (музиці, театру, танцю) з точки зору дослідження художньої інтерпретації як виконавської майстерності, є окремі статті про інтерпретацію в літературі та перекладах. Серед дослідників, праці яких мають узагальнюючий характер щодо художньої інтерпретації в творчості, слід згадати О. Колесник [4], котра дала її найвлучніше визначення. Важливим підґрунтям дослідження стала література про творчість Михайла Бойчука та його учнів. Останнім часом з'явилося досить багато публікацій на цю тему, найвагомішими є монографії Я. Кравченка [5] та Л. Соколюк [7]. Інформація щодо сучасної художньої кераміки і тенденцій її розвитку за останній період міститься в працях відомих українських дослідників О. Голубця [1; 2] та З. Чегусової [3; 8].

Мета статті, методи дослідження. Мета статті – на прикладі Міжнародного конкурсу на кращий керамічний пласт на тему «Бойчук і бойчуківці: сучасний погляд» простежити методи інтерпретації творчої спадщини Михайла Бойчука та його учнів сучасними художниками-керамістами. Основним методом дослідження є комплексний мистецтвознавчий аналіз.

Результати дослідження. У ХХІ столітті своє вагоме місце серед мистецького різноманіття посідає художня кераміка, котра є своєрідним та особливим видом мистецтва, в якому поєднуються архаїчність і новаторство. Кераміка – це матеріал, що дає можливість необмеженого творчого пошуку, має широкі можливості для експериментів. Процеси, зумовлені бурхливим розвитком професійної творчості художників-керамістів, розпочалися в українському декоративно-ужитковому мистецтві ще в другій половині ХХ століття [1, с. 42]. Період так званої «відлиги» (60-80-ті роки ХХ ст.) виявив незнищенне прагнення митців до вільної реалізації творчих задумів. Художня кераміка, яка офіційно вважалася похідною від народної, трансформувалася у своєрідний синтетичний вид творчості, в якому почали активно використовуватися пластичні й живописні засоби, фактурні можливості

матеріалів, прийоми графіки та інших видів мистецтв. У процесі інтеграції мистецтв, взаємопроникнення окремих жанрів і видів утвердилася рівноправність декоративно-ужиткового мистецтва з іншими видами художньої діяльності [3, с. 193]. Саме тому було вирішено в рамках відзначення 140-річчя від дня народження видатного українського художника-монументаліста і педагога Михайла Бойчука спільними зусиллями професійних художників-керамістів і студентів спеціалізації «художня кераміка» створити в Київській державній академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука «Стіну пам'яті Михайла Бойчука», що складається з керамічних пластів.

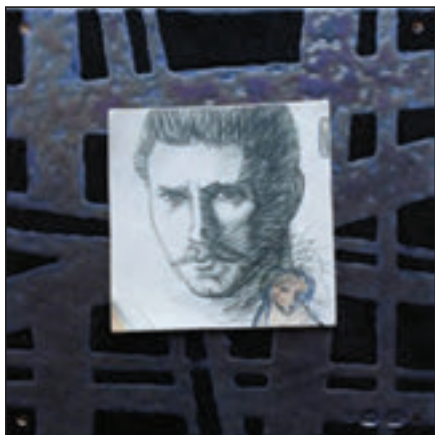


Рис. 1. В. Хижинський
Керамічний пласт «Присвята Михайлу Бойчуку».
Шамот, напівпорцеляна, керамічний олівець, поливи



Рис. 2. С. Овчарик
Керамічний пласт «Розстріляне відродження. Михайло Бойчук». Порцеляна, надполів'яний розпис

Керамічний пласт є одним із видів сучасної станкової кераміки, котрий завдяки взаємовпливам між різними видами мистецтва збагатився новими технологічними та виражальними засобами, став ідеальною формою для творчого експерименту. Як художня форма керамічний пласт має практично необмежені засоби художньої виразності, де можуть бути застосовані пластичні, графічні та живописні способи виготовлення і декорування керамічних виробів як кожен зокрема, так і всі разом. Окрім того, керамічний пласт ідеально підходить для технологічних авторських пошуків та експериментів. Згаданий творчий захід демонструє сучасні підходи художників-керамістів до створення художньої кераміки, трактування та переосмислення творчої спадщини Михайла Бойчука і його учнів, сприяє творчому діалогу митців різних поколінь, шкіл, регіонів.

Серед робіт, надісланих до участі в акції, проведено Міжнародний конкурс на кращий керамічний пласт на тему «Бойчук і бойчуківці: сучасний погляд». Журі відібрало 33 керамічних пласти 23 авторів із різних регіонів України. Учасниками стали представники Львова, Тернополя, Рівного, Києва і Полтави.

Важливою умовою для участі в конкурсі було дотримання авторами творчих засад і стилістики, які пропагував Михайло Бойчук. За твердженням Марини Юр, творчі принципи бойчукізму базувалися на широкому діапазоні мистецьких практик від найдавніших часів до сучасних напрямів, на основі синтезу яких вироблено індивідуальні прийоми ритмічно-просторової структури творів, що об'єднували загальні риси школи: потяг до національної тематики, виражений в образах-символах монументального характеру [9].



Рис. 3. С. Андрусів
Керамічний пласт «Жінки біля яблуни»
за мотивами твору Т. Бойчука.
Шамот, оксид міді, поливка



Рис. 4. Л. Борута
Керамічний пласт «Жертви війни».
Шамот, ангоби, поливки



Рис. 5. А. Окара
Керамічний пласт «За роботою».
Шамот, оксид міді, поливки

Здійснюючи аналіз відібраних робіт, можемо виокремити певні загальні тенденції в підходах до композиційного, стилістичного і технологічного вирішення художниками-керамістами творчого завдання. Деякі автори використали портретні зображення Михайла Бойчука або його учнів і відобразили їх у своїх роботах за допомогою рельєфу (С. Андрусів), графіки (В. Хижинський) (рис. 1) або живописних технік надглазурного розпису (Є. Овчарик) (рис. 2).

Наступна група творів має композицію, побудовану на використанні фрагментів зображень із творів М. Бойчука або його учнів. Такий прийом використано в роботах С. Андрусіва «Жінки біля яблуни» за мотивами твору Т. Бойчука (рис. 3), Л. Боруті в пласті під назвою «Жертви війни» (рис. 4).

Пласт А. Окари «За роботою» (рис. 5) є алюзією на гравюру «Провізор» учениці М. Бойчука Віри Бури-Мацапури, у якому центральною постаттю є образ самої мисткині, котра зображена в момент роботи з різцем у руках, як і персонаж однієї з її найкращих гравюр. Зображення дівчини з роботи М. Бойчука «Дівчина перед деревом» використали у своїх композиціях В. Чернієнко («Проростання») та К. Брикімова («Творчість М. Бойчука крізь призму десятиліть»), а О. Дворак-Галік інтерпретувала портрет Т. Шевченка авторства М. Бойчука. Образи дівчат («Дівчина з квіткою», «Портрет») Олександра Санка у своїх



Рис. 6. Л. Нагіряк. Керамічні пласти «Без назви». Шамот, ангоби

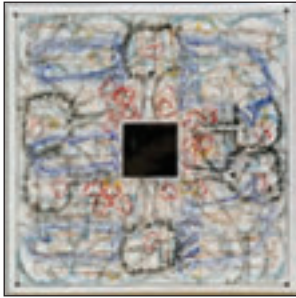


Рис. 7. Т. Береза
Керамічний пласт
«Відбитки пам'яті».
Кам'яна маса, пігменти, полива



Рис. 8. І. Ковалевич
Керамічний пласт «Вершники».
Кам'яна маса, поливи



Рис. 9. Н. Хананова
Керамічний пласт «Без назви».
Шамот, ангоби,
окисли металів, поливи

пластах Л. Нагірняка вирішує за допомогою поліхромного рельєфного зображення, але замість квітів дає їм до рук автомати (рис. 6). До фрагментарного використання мотивів із робіт М. Бойчука (в основному це зображення рук) вдаються Н. Антипіна, Н. Хананова (рис. 9), В. Хижинський. Т. Береза дуже тонко, не застосовуючи прямого копіювання, використовує у своєму пласті «Відбитки пам'яті» різнокольорові силуетні відбитки напівпрозорих зображень деталей із творів М. Бойчука, котрі переплітаються між собою, підкреслюючи напругу (рис. 7).

Цікавим прийомом художньої інтерпретації творчої спадщини М. Бойчука та його учнів є використання окремих символічних зображень – яблуні, квітів, жінки, коня, вершника тощо. Такий підхід спостерігається в роботах Г. Друль, Р. Волкової, Ю. Роїк, І. Ковалевича, В. Хижинського, В. Чернієнко.

Останню групу формують твори, виконані за принципом асоціативно-творчого підходу до проблеми інтерпретації. Тут можемо простежити використання основних концептуальних засад творчої методики М. Бойчука: декоративна та пластична узагальненість форм, масивність, площинність, застосування кількох точок зору і композиційних центрів, використання ритму як засобу організації простору, зокрема побудови композиції та її елементів тощо. Серед таких робіт – пласти І. Ковалевича «Контрасти» і «Вершники» (рис. 8), у яких автор досягає гармонійного поєднання стабільності динамічних скульптурних зображень із крихкістю матеріалу та вдало використовує ритмічну композиційну побудову. Також до цієї групи можна віднести роботи Ю. Войтовича «Триматися купи» та «Червоний ренесанс», у яких автор дуже асоціативно, але доволі емоційно, за допомогою абстрактних пластично-геометричних елементів, передає своє ставлення до трагічної долі М. Бойчука та його школи.

Конкурсні роботи виконувалися авторами у складних і драматичних умовах війни українського народу з російськими загарбниками, що, безумовно, вплинуло на композиційне вирішення творів та їхнє емоційне звучання. Практично в усіх роботах прямо чи опосередковано присутня реакція на події, що відбуваються нині в Україні. Так, дівчата у пластах Л. Нагірняка замість квітів тримають у руках зброю, Н. Антипіна зображає трансформацію дитячої гри в «наздоганяйки», коли втікач ховається в імпровізованому будиночку зі складених над головою долонь. Художниця стверджує, що руки, складені таким чином, у її роботі символізують руки українських військових, котрі щоденно захищають мирних жителів, або руки, складені до молитви. Подібного значення набуває зображення рук і в роботі В. Хижинського – руки розмежовують символічні зображення мирного життя і війни. В іншому своєму пласті автор зображає яблуню із золотими яблуками, яка виростає на фоні

зруйнованих будинків і є символом незламності українського духу (рис. 10). Пласт А. Окари «Нескорені. Орієнтир» – інтерпретація однієї з ілюстрацій Василя Седляра до «Кобзаря» Тараса Шевченка. Центральними постатями твору є колона українців, що засуджені катами до страти за свою позицію – вірність національній ідеї, любов до Батьківщини. В українській історії таких колон було безліч: каторжники, представники Розстріляного відродження, дисиденти. І навіть нині, у період російського вторгнення в Україну, їхні ряди поповнюються розстріляними цивільними та військовими, котрі полягли в бою, боронячи свою землю.

Про реакцію на драматичні події в Україні свідчать також і самі назви робіт: Л. Борута – «Жертви війни», Ю. Войтович – «Триматися купи» та «Червоний ренесанс», Ю. Власова – «Дорогою ціною. Традиція», «Дорогою ціною. Душа», Г. Друль – «І будуть люди на землі» (рис. 11), Ю. Роїк – «Надія Є!».



Рис. 10. В. Хижинський
Керамічний пласт «Переможемо».
Шамот, поливи, надполив'яний розпис



Рис. 11. Г. Друль
Керамічний пласт «І будуть люди на землі».
Кам'яна маса, пігменти, полива

З технологічної точки зору роботи, відібрані до участі в конкурсі, демонструють практично повний спектр можливостей і прийомів роботи з керамічними матеріалами. Художники у своїх творах використали різні за кольором шамотні маси, глину, кам'яну масу, фаянс, порцеляну. Застосували пластичне (рельєф, риткування), графічне та живописне декорування керамічних виробів ангобами, поливами, підглазурними та надглазурними фарбами тощо.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Зважаючи на результати Міжнародного конкурсу на кращий керамічний пласт на тему «Бойчук і бойчуківці: сучасний погляд», слід зауважити, що в художній кераміці, як і в сучасному українському мистецтві, відбувається активний пошук нової художньої мови. Твори станкової художньої кераміки відіграють самодостатню роль у розвитку сучасного мистецтва та мають глибокий зміст, яскраву індивідуальну характеристику образів, а також вирізняються унікальною пластикою і сміливим використанням кольору. Завдяки широкому арсеналу нових виражальних засобів у творах художньої кераміки з'являються складні філософські образи з поглибленим змістом, що виражають найтонші переживання, спостереження і відчуття навколишнього світу. Сучасні художники-керамісти продемонстрували цікаві методи і підходи до інтерпретації творчої спадщини Михайла Бойчука та його учнів, віртуозне володіння широким арсеналом

керамічних технік і технологій. У результаті проведення конкурсу відбувся мистецький діалог між художниками різних поколінь, шкіл, регіонів, було забезпечено розвиток творчого потенціалу студентів академії імені Михайла Бойчука, у 140-ву річницю від дня народження вшановано пам'ять Михайла Бойчука та популяризовано творче надбання його школи.

Література

1. Голубець О. Львівська кераміка. К.: Наук. думка, 1991. 120 с.
2. Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття. Львів: Академічний експрес, 2001. 146 с.
3. Кара-Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «великого стилю» / Т. В. Кара-Васильєва, З. А. Чегусова. К.: Либідь, 2005. 280 с. : іл.
4. Колесник О. С. До визначення поняття художньої інтерпретації. *Культура народів Причорномор'я*. № 270. 2014. С. 105–108.
<http://erpub.chnpu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/2643/1/%D0%94%D0%BE%20%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F%20%D0%BF%D0%BE%D0%BD%D1%8F%D1%82%D1%82%D1%8F%20%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97%20%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%97.pdf>
5. Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука: тридцять сім імен. Київ, Оранта, 2010.
6. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва: альбом / кер. проекту А. Мельник; авт. тексту: Л. Ковальська, Н. Присталенко; Нац. худож. музей України, Нац. акад. мистецтв України, Фонд сприяння розв. Нац. худож. музею України. Київ: НХМУ, 2010. 281 с.: кольор. іл.
7. Соколюк Л. Михайло Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О. О., 2014. 386 с.; 488 іл.
8. Чегусова З. А. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття: 200 імен: альбом-каталог. К.: Атлант ЮЕМСі, 2002. 511 с., іл.
9. Юр М. В. Ритм як стилетворний чинник у побудові живописних творів М. Бойчука та бойчукістів. *Мистецтвознавство України*. 2009. Вип. 10. С. 21–28. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2009_10_6.

References

1. Holubets O. Lvivska keramika. K.: Nauk. dumka, 1991. 120 s. [in Ukrainian].
2. Holubets O. Mizh svobodou i totalitaryzmoz. Mystetske seredovyshe Lvova druhoi polovyny KhKh stolittia. Lviv: Akademichniy ekspres, 2001. 146 s. [in Ukrainian].
3. Kara-Vasylieva T. V. Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy XX stolittia. U poshukakh «velykoho styliu» / T. V. Kara-Vasylieva, Z. A. Chehusova. K.: Lybid, 2005. 280 s. : il. [in Ukrainian].
4. Kolesnyk O. S. Do vyznachennia poniattia khudozhnoi interpretatsii. *Kultura narodov Prychernomoria*. № 270. 2014. S. 105–108. [in Ukrainian].
<http://erpub.chnpu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/2643/1/%D0%94%D0%BE%20%D0%B2%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F%20%D0%BF%D0%BE%D0%BD%D1%8F%D1%82%D1%82%D1%8F%20%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%8C%D0%BE%D1%97%20%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%97.pdf>
5. Kravchenko Ya. O. Shkola Mykhaila Boichuka: trydtsiat sim imen. Kyiv, Oranta, 2010. [in Ukrainian].
6. Mykhailo Boichuk ta yoho shkola monumentalnoho mystetstva: albom / ker. proektu A. Melnyk; avt. tekstu: L. Kovalska, N. Prystalenko; Nats. khudozh. muzei Ukrainy, Nats. akad. mystetstv Ukrainy, Fond spriannia rozv. Nats. khudozh. muzeiu Ukrainy. Kyiv: NKHMU, 2010. 281 s.: kolor. il. [in Ukrainian].
7. okoliuk L. Mykhailo Boichuk ta yoho shkola. Kharkiv: Vydavets Savchuk O. O., 2014. 386 s.; 488 il. [in Ukrainian].
8. Chehusova Z. A. Dekoratyvne mystetstvo Ukrainy kintsia KhKh stolittia: 200 imen: albom-kataloh. K.: Atlant YuEmSi, 2002. 511 s., il. [in Ukrainian].
9. Yur M. V. Rytyn yak styletvorniy chynnyk u pobudovi zhyvopysnykh tvoriv M. Boichuka ta boichukistiv. *Mystetstvovznastvo Ukrainy*. 2009. Vyp. 10. S. 21–28. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2009_10_6. [in Ukrainian].

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ
«БОЙЧУКІВСЬКІ СТУДІЇ»
Випуск 1

Публікації за матеріалами
Міжнародної науково-практичної
конференції «Михайло Бойчук: візія і місія»
(17 листоп. 2022 р., Київ)

Відповідальність за зміст наданих матеріалів
та дотримання авторських прав несуть автори.
Думки авторів можуть не збігатися з позицією редколегії.
Редакція залишає за собою право
текстового редагування матеріалів.

Літературний редактор – Крохмалюк Дмитро
Коректура – Крохмалюк Дмитро
Дизайн обкладинки – Гончар Катерина
Верстка – Наталія Задорожна
Оператор – Краснова Алла

*В оформленні обкладинки використано твір Марини Ващенко «Птах».
Акварельний папір, туш. 40х34 см. 2020 р.*

Підписано до друку 06.08.2019.
Формат 60×84/16. Папір офсетний.
Друк цифровий.
Друк. арк. 26,75. Умов. друк. арк. 24,88. Обл.-видавн. арк. 22,6.
Наклад 100 прим. Зам. № 6235/1.
Віддруковано з оригіналів замовника.
ФОП Корзун Д. Ю.
Свідоцтво про державну реєстрацію ФОП
серія В02 № 818191 від 31.07.2002 р.
Видавець ТОВ «Друкарня «Рута».
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції серія ДК № 6188 від 18.05.2018 р.
21027, а/с 8825, м. Вінниця, вул. Келецька, 51а.
Тел.: (0432) 603-000, (096) 97-30-934, (093) 89-13-852.
e-mail: tvoru@tvoru.com.ua
<http://www.tvoru.com.ua>