

Василь Черепанин

ІКОНОГРАФІЧНИЙ КАНОН У ТРАНСФОРМАЦІЇ БОЙЧУКІСТІВ

Майже до середини XIX ст. в українському живописі відчутними були традиції іконопису, які, починаючи занепадати в кінці XIX, у XX ст. перервалися 70-літньою “дехристиянізацією” України. Але тенденція “ретро” – повернення до колишніх стилів ікони – втілюється у новому осмисленні в сучасному мистецтві [1].

У всеєвропейському мистецькому стрибку, початому для XX ст. Ван Гогом – Гогеном – Сезанном, продовженому Матіссом – Пікассо – Боччоні, зусилля українських митців були не даремні. У вселенському русі вони не згубили національних прикмет, бо за ними стояла духовність української ікони, вітальна сила селянського мистецтва [2, с. 24]. У статті робиться спроба проаналізувати бойчукізм, напрям українського авангарду, який розвивався під значним впливом давнього іконопису.

Бойчукізм: М. і Т.Бойчуки, В.Седляр, І.Падалка, О.Павленко, А.Іванова, К.Гвоздик, М.Касперович, С.Сагайдачний, М.Рокицький, О.Бізоков, С.Недешиська-Бойчук, П.Холодний.

Таке явище, як бойчукізм, нагадує постальпію Т.С.Еліота у його мрії про новий медієвізм [3, с. 64]. Художники 1920-1930-х працювали у різних стилях, але стилі М.Бойчука і абстракціоністів були найвизначнішими [4, с. 102]. Примітивізм виявився чи не найстійкішою течією в українському мистецтві, оскільки саме його ознаки знаходимо у М.Бойчука, І.Падалки, О.Павленка, В.Седляра [5]. На початку XX ст. Україна, хоч і повернулася до більш “сучасного” Заходу, але демонструвала тенденцію до “іконозації” – створюються монументальні полотна, корені яких у Візантії, ранньому Ренесансі і українських народних традиціях. Михайло Бойчук, художник з Галичини, – головний представник монументалізму, осердя школи бойчукістів. Монументалісти орієнтувалися на доренесансну і ранньоренесансну фреску, хоч інколи зверталися і до мексиканських зразків (кубізм Дієго Рівери) [6, с. 58]. На початку XX ст. масивні форми монументального стилю – “статуї” Ф.Кричевського (триптих “Життя”), фігури О.Павленка, А.Іванової, а тим більше творчість таких бойчукістів, як І.Падалка чи І.Жданко, – безсумнівно, походять від україно-візантійських коренів часів Русі [3, с. 60-61].

І.Груш, М.Бойчук і М.Сосенко були ентузіастами синтезу візантійського ікономалярства і сучасних форм народного мистецтва. У 1907 р. М.Бойчук переїхав у Париж, де організував школу, що нагадувала мистецьку майстерню середньовічних цехів. У ній працювали молоді митці, які поділяли його погляди (бойчукісти) і стверджували форму неовізантизму [7, с. 67]. Поет Гійом Аполінер написав спеціальну статтю

“Релігійний живопис Малоросії”, присвячену школі Бойчука, яка складалася з групи художників-ремісників, що зверталися, крім візантійського та проторенесансного монументального мистецтва, і до староукраїнського іконопису, вбачаючи в ньому першоджерело українського національного мистецтва [8]. І.Аполінер, критикуючи їх, наголошував, що вони “ще мусять багато навчитися у сучасного мистецтва, яке значно складніше ніж золоті ікони українських церков. М.Бойчук нагадав Франції, що художники, як і поети, мають право вільно змішувати століття. Маларме мав рацію, коли говорив про це” [7, с. 67].

Бойчукізм завоював перед Першою світовою війною весь Париж. Той самий поет і критик модерністичних течій на Заході Аполінер ще в 1910 р. назвав паризький гурток на чолі з Бойчуком і стиль цих “малоросів” “школою неовізантизму”. Хоч цей апологет кубізму і ставився з пририрством до бойчуків, бо зневажав їхню хліборобську тематику та іконописну художню структуру, однак формалістичні винаходи кубізму природно застосовувалися в українському авангарді. Найбуденніша тематика кубізму – “натюрморт”(гітара) чи “портрет” (гітарист) – у творах Пікассо чи Брака теж була похідною від ікони і будувалася на ній. Модерністичні течії не могли впливати на бойчуків, бо вони відображали анонімне щоденне життя українського селянина, і це явище було підсилене іконною формою [9, с.94].

Бойчук звертався до візантійського мистецтва, вважаючи його альтернативою до традиції Ренесансу. В Росії таким самим шляхом певний час ішов Володимир Татлін, мабуть, під впливом Гончарової, яка була ініціатором таких ідей, хоча вони й суперечили непристойним творам її чоловіка Ларіонова. Бойчука різко критикував у журналі “Парижський вісник” (1911) О.Архипенко, закидаючи, що у візантійців помилкова думка, що “досить зберегти естетичні форми творів попередніх віків без їхньої внутрішньої суті, яка зробила їх безсмертними” [4, с.101]. Малевич теж полемізував у зв’язку із впровадженням Бойчуком “візантизму” на Заході, вважаючи, що стінопис розвивається в іншому напрямку, який не має нічого спільного з фресками. Він відкидав, як прихильник спектралізму (“кольорографії”), блідий колорит бойчуків. Однак полеміка не тиважала йому відвідувати Бойчука, і він казав, що їхня стилізація сучасних тем – це все одно, що телефонувати Рамзесу II чи пошити сучасний модний піджак для Христа [10, с.198]. Сперечався з Бойчуком – нійбільшим авторитетом серед кївських митців – і Пальмов. Вічні ідеали, які Бойчук впроваджував у мистецтво, не задовольняли його [11, с.207].

1909 р. М.Бойчук виставляє в Парижі кілька творів “а темпера”, які відрізнялися від інших полотен, “подекуди не модельованих, але рисованих старим примітивним способом на спосіб візантійський” (І.Груш).

У 1910 р. з'являється 18 колективних робіт “Школи Бойчука” під загальною назвою “Відродження візантійського мистецтва” (М.Бойчук, М.Касперович, С.Сегно). “Неовізантисти” привернули загальну увагу [12, с.8]. В усіх новаторських художніх об'єднаннях Росії (“Бубновий валет”, “Мішень”, “Ослячий хвіст”) бойчукісти разом з футуристами і неопримітивістами були найактивнішими учасниками [13, с.38].

Група учнів паризької студії М.Бойчука додержувалась візантизму, захищаючись від індивідуалізму і богомності сучасної художньої молоді. Бойчук закликав повернутися до цехової колективної творчості кінця Середньовіччя – початку Ренесансу (Джотто, Рубльов, Чимабус), відродити безкорисливість і моралізм: персонажі бойчукістів – на вічних безлюдних просторах, образи умовні, нереальне тло, обличчя-лики ледь помічені, іконна замкнутість простору. У 1917 р. бойчукісти зібрались у Києві з Тимофієм (Гимком) Бойчуком, який в іконні композиційні схеми і знекровлений колорит ввів селян. Як Джотто спростив витончений візантійський стиль, так він наділив монументалізм простотою народної картинки.

У новоутвореній Українській Академії Мистецтв Михайло Бойчук очолив монументальну майстерню [13, с.41-42], у якій малювалися не лише картини, а й освоювалась техніка стінних розписів “аль фреско” (по мокрому) та “аль secco” (по сухому) барвами, розведеними воском [12, с.9]. Стіни майстерні були об'єктом для занять: з них спочатку здирали старий тинк, малювали в натуральну величину шкіці, готували свіжий ґрунт для фресок. Самі ж виробляли всі види й форми фарб, включно з гемперою, яку тоді піде не можна було придбати [12, с.32]. М.Бойчук твердив: “Артист мусить бути ремісником-творцем” [12, с.9]. Він завжди мріяв створити колектив ремісників-творців-артистів, які володіють усіма секретами майстерності [12, с.35]. М.Бойчук узяв до себе брата Гимка підмайстром (згідно з цеховим устроєм). Навіть жартували, що у Бойчука вчать роки по 20, як за Середньовіччя [14, с.376].

Бойчук створив імперсональне, позбавлене суб'єктивності “велике” мистецтво: “Центральність композиції. Монументальність. Суть ідеї – в найзакінченішій суворій формі. Мистецтво у фактурі образу, а не в темах. Простота рисунка, золоті фони. Нічого зайвого, досконале розуміння площини, фарб, розташування ліній”. Такою була його ідея. Він збирав зразки старовинних ікон, давніх вишивок. З ікон, мистецтва проторенесансу його учні роблять “відрисовки”, досліджуючи пластику, орнаментику, членування поверхні. Мета Бойчука – відродити візантійські традиції в сучасному мистецтві. Його учениця Софія Бодуен де Куртене до кінця життя розмальовувала у Польщі костьоли, використовуючи візантійські традиції, незважаючи на їх ідейну та пластичну неадекватність польській культурі [12, с.9-12].

Пошук Бойчуком нового естетичного канону, який бере початок від зображень Богоматері на іконах народних майстрів, – без сентиментального замилювання. Наприклад, мальований темперою по золоту на дереві твір М.Бойчука “Двоє під деревом” – яблуня з плодами, правічний мотив чоловіка та жінки і є “сучасна ікона” художника [12, с.15]. Це традиційний бойчукістський сюжет – жінки рвуть яблука (“Жінки біля яблуні”(1920) Т.Бойчука, “Дівчина з яблуками”(1920) О.Павленко, “Біля яблуні”(1928) М.Рокицького); біблійний сюжет плюс українське тло, але біля яблуні завжди тільки жінки або дівчата (очевидно, Єва більш необхідна для бойчукістів ніж Адам); “рвати яблука” важливо для бойчукістів, це їхня розпізнавальна риса. Саме І.Сковорода, який називав близьку Бойчуку народну культуру “Садом”, подарував йому ще в 1910-х роках образ Яблуні: “Яблуні не учи родить яблука, уже сама натура ее научила. Огради только ее от свиней, очисти гусень, отвори устремляющуюся на корень ее урину”. Ці символи були близькі постулатам М.Бойчука і дидактичній сутності бойчукістів: зображення Яблуні, Саду і Садівника (точніше, Садівниці) як емблеми вони брали за сюжет і в монументальному, і в станковому малярстві [12, с.36].

На свідомість Бойчука вплинув Ю.Панькевич, який малював Христа і Богородицю в народному гуцульському одязі, перший в іконі св.Миколая свідомо знехтував заяложеним академічним типом зображення і повернувся до візантійського типу з суто декоративними та символічними принципами. Бойчук як знавець технології іконопису залучався до реставраційної роботи над музейною колекцією Львівського Національного музею (1910-1914). Він проводив реставраційні роботи і в церкві с.Лемеші на Чернігівщині, і в Ярославі, де розмальовував церкву XVIII ст.; у 1912-1913 роках реставрує живопис у соборі св.Юра і створює тут власні фрескові композиції [12, с.15-17]. М.Бойчук уважав: “Ми постільки є школою візантійського відродження, поскільки наша українська культура була під її впливом. “Неовізантизм” – це лише термін для легшого порозуміння”. Сам Бойчук – “апостол” теорії бойчукізму. Ідейний монументалізм – вимога до нового мистецтва. Його цікавили, попри всю “сакралізацію” давнього мистецтва, не просто відношення архаїчних форм, а їх використання. Візантійські “зразки”, на його думку, мали і український, і традиційний, і модерністський характер [12, с.19-21].

М.Бойчук ще підлітком звернув на себе увагу відомого збирача іконопису митрополита Андрея Шенгелія. У творах бойчукістів українська старовина проглядає крізь візантійський живопис. У дерев'яних, написаних темперою на золотому тлі, портретах і композиціях на євангельські сюжети відчувається здатність перетворитися на фрески або мозаїки. Авторі мріяли про синтетичне мистецтво, в якому бачили

себе подібними до анонімів середньовічних ремісничих братств, об'єднаних колективною творчістю. Станкові твори Бойчука – скупі, аскетичні у засобах вираження, тут проступають традиції Візантії, іконопису.

М.Бойчук, вслід за Д.Айналовим і М.Реріхом, у 1910-х роках – один з пайбільних знавців давньоруського монументального живопису [15, с.104-105]. Він був близько знайомий з Реріхом, який бачив його твори, і вони йому дуже подобалися, неодноразово з ним зустрічався [14, с.367].

У 1919 р. школа Бойчука здійснила свої значні комплекси монументального оформлення, тоді як в Мексиці перші спроби в цьому жанрі з'явилися в 1922-1923 роках, а в російському радянському мистецтві – лише наприкінці 20-х. Серед монументалістів Бойчуку не було рівних [15, с.106]. Цікаво, що інші художники-примітивісти (Пікассо чи такі, як Дієго Рівера) ішли подібним шляхом. Еволюція Рівери вражає схожістю. Цей мексиканський художник теж вивчав італійські фрески, візантійське мистецтво, і так само шукав національне мистецтво – розглядав монументалізм як засіб створення “народного мистецтва, що, породжуючи монументальний живопис, вміло б розповісти зворушливу казку, як це розповідала середньовічна церква”. Рівера відвідував Радянський Союз у 1927-1928 роках [16, с.111], і Бойчук того ж року поїхав до Москви, щоб зустрітися з ним. Вони були одностудійцями у тому, що художники-монументалісти прирівнюються до робітників, але робітників культури [14, с.380].

У 1927-1928 роках Бойчук разом з учнями – Рокицьким, Шехтманом, Івановою – здійснив монументальні розписи селянського санаторію на Хаджибеївському лимані поблизу Одеси. В інтер'єрі було використано майже 60 кв.м фрески. Класична простота живопису поставила цей ансамбль у ряд найдосконаліших творінь монументального мистецтва епохи. Художники називали його “дивом ХХ ст.”, а селяни говорили: “Гарно, як у церкві” (таку подібність до церкви надавав загальний золотий колорит). Від цих розписів нічого не залишилося – вони були зруйновані у воєнні часи [15, с.380].

Бойчук поставив собі за мету створити новий український монументальний стиль, поєднуючи дві традиції – український примітивізм та візантизм. На його думку, примітивізм зберіг у народному мистецтві елементи поганського світогляду, а візантійське мистецтво було симбіозом давньогрецької цивілізації із цивілізаціями азійськими [16, с.109].

Бойчуків захоплював й інших художників. Великий вплив М.Бойчук мав на Я.Музику: “В його робітні я побачила неовізантійські малюнки. Тоді я захоплювалася іконним способом малювання. Навіть портрети пробувала робити на лад ікон” [12, с.24-25] (портрети іконографічного стилю [12, с.34-35]). Вона сама освоїла старовинні техніки фресок, мозаїки, мистецтво гарячої емалі, захоплювалася примітивами – виросла на візантійському мистецтві [12, с.25].

Під впливом М.Бойчука частина представників сучасного мистецтва теж пішла по шляху монументалізму: М.Федюк (досліджував галицькі ікони, розписи церков Львівщини), М.Осінчук і П.Ковжун (створили на Львівщині ряд іконостасів у збудованих в неовізантійському стилі культових спорудах), С.Гординський (пробував себе в неовізантизмі), В.Дядинюк (автор монументального поліптиху “Божий гріб”), А.Наконечний (маньєристичний підхід – граціозність ікони), польські митці Л.Хвістек і С.Новосельський (теж визначали свій шлях під ікони), К.Хідлер. Це була одна лінія – національна – в сучасному європейському контексті, яка мала орієнтальні (візантійські) витоки і народну (аграрну) природу. Але новий монументальний стиль – неовізантизм (бойчукізм) – не охоплював усіх постатей того часу.

Монументальні твори бойчукістів було знищено у 1937-1938 роках після страти “півніських прислужників” і “формалістів” Седіяра, Падалки, Касперовича [12, с.27-30]. У 1937 р. Бойчука заарештували як “агента Вагикану” і з дружиною Софією Пелешинською розстріляли [17, с.296].

Однак бойчукізм розгалужувався й далі: Петро Холодний продовжує знахідки М.Сосенка та М.Бойчука – починає творити свій неовізантизм на основі галицьких ікон, але використовує цю традицію “посицесійному”, стилізаторськи, поєднуючи сицесійний декоративізм із візантійською центричністю композиції [12, с.23-24]. З 1921 р. він розвиває свою мистецьку діяльність у Львові (створив проекти вітражів для Успенської церкви), виконує ікони і розписи [17, с.248]. Я.Музика і М.Осінчук творять на зразках візантійської традиції і сучасних напрямків. Уже в середині 20-х років серед різних тенденцій європейських шкіл Кракова, Варшави, Мюнхена, Праги, Парижа відчувається і тенденція неовізантизму: монументальність, трактування кольору, умовність, організація форми та лаконічна лінія.

Сталінський терор розбив український авангард. Бойчукістів розстріляно, понівечено їхні картини, як і інших художників, які “працювали під впливом ворогів народу”. Загроза розстрілу Петрицькому, вигнання зі Спільки художників Смилова, спроба знищити полотна Пальмова і Богомазова [13, с.45]. Але лінія монументалізму не перервалася: в простір ікони потрапили художники наступних поколінь – В.Стрельников; іконні лики з’являються у Петренка, простір якого – від зворотних перспектив [18, с.155]. Виїмнула православна ікона і на Д.Пагурного. Він малює ікони за візантійськими схемами: безплотні постаті святих, загальне сяйво духовного християнського космосу, умовна кубізована архітектура, небо – сфера духовності – багатопшарове і позначається смугами, як на старовинних іконах. З ікон XIV ст. він черпає світлову вібрацію, з ікон XV-XVI ст. – колір і оп-артичні ефекти [19, с.33-34]. Перші його проби іконної

тематики сягають 1975 р. Нагурний сполучає неореалістичні впливи з іконним мистецтвом і поп-артом [19, с.37].

У нефігуративності кінця 80-х років домінував колір, він був онтологічним, космологічним – відчутна зачарованість метафізикою кольору-світла ікони [18, с.155]. Іконна традиція продовжує жити в найнесподіваніших контекстах.

1. Степовик Д., Гончарук Л. Повернення з Єгипту // Мистецтво України ХХ століття. К., 1988. С.207-208.
2. Горбачов Д., Мельник В. Український авангард // Пам'ятки України. – 1991. – №4.
3. Mudrak M. Why Ukrainian and Why Avant-garde?: An Essay //Ukrainska Avangarda. 1910-1930. – Zagreb, 1990-1991. P.62-64.
4. Підгам Дж. Українське мистецтво та міжнародний авангард у ХХ столітті // Дух України. 500-ліття малярства. Збірка вибраних картин із фондів ДМУОМ у Києві. Вінніпег, 1992.
5. Лягушко О. Графіка ХХ століття // Мистецтво України ХХ ст. К., 1998. С.260.
6. Haker A. Avangarde in the Ukraine // Ukrainska Avangarda. – 1910-1930. – Zagreb, 1990-1991.
7. Gorbachev D. Bohomazov's Cubo-Futurism // Ukrainska Avangarda. 1910-1930. Zagreb, 1990-1991.
8. Ассєва П.Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры (кон.ХІХ нач.ХХ в.). – К., 1989. С.108.
9. Муद्रак М. Побут і мистецтво: в обороні жанру // Дух України. 500-ліття малярства. Збірка вибраних картин із фондів ДМУОМ у Києві. Вінніпег, 1992.
10. Gorbachev D. We reminised about Ukraine. We were both Ukrainians // Ukrainska Avangarda. 1910-1930. Zagreb, 1990-1991.
11. Kovalska L. Viktor Palmov, Painter // Ukrainska Avangarda. – 1910-1930. Zagreb, 1990-1991.
12. Рінко О.О. (авт. вступ. ст. та упор.) Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Каталог виставки. Львів, 1991.
13. Горбачов Д. Український авангард//Мистецтво України ХХ століття. К., 1998. С.45.
14. Червчатенко Л. Промовте мое життя і стримайте сльози... Художник Оксана Павленко згадує, розповідає // Наука і культура: Україна. Щорічник. – Вип.21. – К., 1987.
15. Ковальська Л., Пристаєнко Н. Михайло Бойчук і його школа // Дух України. 500-ліття малярства. Збірка вибраних картин із фондів ДМУОМ у Києві. – Вінніпег, 1992.
16. Шкавдрій М. Школа Бойчука – теоретичне підґрунтя//Дух України. 500-ліття малярства. Збірка вибраних картин із фондів ДМУОМ у Києві. – Вінніпег, 1992.
17. Дух України. 500-ліття малярства. Збірка вибраних картин із фондів ДМУОМ у Києві. – Вінніпег, 1992.
18. Титаренко О. Маленькі погатки щодо української нефігуративності // Мистецтво України ХХ ст. К., 1998. С.155.
19. Nahurnyj D. Weit von Kiew. – GmbH, 1996. S.33-34.

Vasyl Chcrepanyn

THE ICONOGRAPHICAL CANON IN THE TRANSFORMATION OF "BOICHUKISTIV"

The article informs us about the traits of "boichukizm", the tendency of the ukrainian vanguard (1910-1930), the creation of its artists, especially the transformation of the traditions of icon-painting by them.