

**Галина СКЛЯРЕНКО,**  
*кандидат мистецтвознавства*

## **ІДЕЙНІ ЗАСАДИ МИСТЕЦТВА МИХАЙЛА БОЙЧУКА В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬО-КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Творчість Михайла Бойчука та його школи належить до тих явищ, що постійно перебувають у центрі уваги мистецтвознавства. Бібліографія про бойчукістів налічує на сьогодні десятки позицій. І справа не тільки у тривалому замовчуванні радянського часу, що спричинило необхідність «повернення» в історію мистецтва однієї з найсвоєрідніших і найяскравіших її сторінок. А й у тій видатній ролі, яку відіграла школа М. Бойчука в мистецьких та культуротворчих процесах чи не найдраматичнішої, сповненої протиріч та контрверсій епохи перших десятиріч ХХ століття. Тим більше, що ідейний потенціал бойчуківської концепції виходив далеко за межі суто художніх проблем, був напряму пов'язаний з окресленням перспектив національно-культурного розвитку. Напевно, саме мистецтво М. Бойчука, в якому поєдналося ціле гроно різноспрямованих тенденцій, значною мірою віддзеркалило складність, неоднозначність, своєрідність історичної, політичної, національно-культурної ситуації в Україні. А тому його дослідження, окрім історико-фактологічних реконструкцій, потребує і більш широких як компаративістських, так і культурологічних аспектів.

Крім того, проіснувавши в українському мистецтві майже три десятиліття, школа Бойчука зазнала певної еволюції, в якій також відбивалися загальноісторичні зміни в країні. З цього погляду в розвитку бойчукізму як певної художньої концепції можна виділити два періоди: від створення у Парижі групи «Відродження візантійського мистецтва» у 1908–1910-х роках до 1917-го, коли М. Бойчук очолив майстерню у новозаснованій Академії мистецтв у Києві, та від 1918-го до середини 1930-х років, коли його ідеї були використані у новому, радянському, ідеологічному вимірі. І хоча за своїми формально-стилістичними засадами, що будувалися, як відомо, на творчому переосмисленні зображальних принципів народного мистецтва, іконопису та італійського проторенесансу, ідеї М. Бойчука в цілому залишалися незмінними, їх значення та роль у культурі змінювалися разом з її історичним поступом. Тому, сформована на хвилі національного піднесення на межі ХХ століття, його програма монументального мистецтва як засобу звернення до широких глядацьких мас стала можливою до здійснення за умов соціальної революції, коли стінопис як складова «плану монументальної пропаганди» набув нового 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 підкреслити, що концепція М. Бойчука складалася в перехідний для України історичний період: з одного боку, бездержавності, колоніальності, національної роздробленості, з іншого ж – передреволюційності та початку модернізації, що висували нові культурно-мистецькі вартості та ідейно-суспільні пріоритети. Особливість української

культурної ситуації, яку чи не найповніше відбило мистецтво Бойчука, полягала в тому, що період становлення модернізму збігся з ідеями національного самоствердження, яке набувало рис «відродження». Як певний тип культури «національне відродження» належить початку XIX століття, і був притаманний країнам Центральної та Південно-Східної Європи при переході від феодалізму до капіталізму [1]. Серед головних рис цього типу культури – опертя на фольклор як царину збереження національного духу, ідеологічна інтерпретація мистецтва як засобу утвердження національних вартостей, своєрідне сприйняття часу, що тлумачиться насамперед як національно-історична категорія, котра сприяє «зв'язку епох» – «тих давніх, коли народ був вільним, і майбутніх, коли він знову стане вільним. Сучасний стан сприймається як проміжок між ними» [2]. Це спричиняє певну ретроспективність світобачення та культурно-художніх орієнтацій, а разом з тим – і поширення ідеологічних утопій, в яких мистецтво посідає провідну роль. Одночасно «національне відродження» мало специфічну, відмінну від сучасної йому західноєвропейської культури морфологію та ієрархію. Головним полем теоретичної і практичної діяльності було мовне питання, яке сконцентрувало не тільки лінгвістичну, а й політичну, естетичну, в цілому світоглядну проблематику. Важливе місце займала також історія. Відкриття своєї історичної спадщини виступало тут обґрунтуванням національних прав» [3]. Для України, яка тільки 1991 року розв'язала питання свого національно-державного буття, ідеї «відродження» залишалися актуальними протягом усього XIX і більшої частини XX століття, «перетягуючи» таким чином проблематику початку XIX століття у новітній час. Ця ж національно-культурна невизначеність на початку XX ст. значною мірою вплинула і на особливості раннього українського модернізму. Як цілком слушно підкреслює Я. Поліщук, «...у багатьох відношеннях ранній український модернізм розвивався як нетиповий (з погляду західноєвропейських уявлень) варіант нової естетики, зазнаючи впливу соціокультурних обставин провінційної (варто уточнити: насамперед бездержавної. – Г.С.) України, що, у свою чергу, «ставило на порядок денний як одну із першочергових вимогу визнання національних цінностей, вимогу патріотичного значення...» [4]. Тому якщо в європейському модернізмі головну вартість визначала людська особистість, суб'єктивність, індивідуальність у всьому різноманітті та складності її проявів, то ранній український модернізм висував ідею самовизначення нації, яка утверджувалася активним суб'єктом історико-культурного поступу. Звідси – одне з головних завдань школи М. Бойчука: визначення, окреслення, формалізація національної традиції, її засад та підґрунтя, якими виступали фольклор та іконопис. У свою чергу «візантизм» як складова української традиції ставав тут засобом, через який простежувалася глибока історичність української культури, її зв'язок з європейським простором. М. Бойчук наголошував: «Візантіщина для України не чужа. Візантійська культура перетворилася з нашою поганською культурою, може, тисячолітньою. Український народ у своїх кращих колективних творах надає таке саме розуміння мистецтву, як і ми. Треба лише аналізувати, дивитися, в який спосіб переводиться в дійсність, який має містично-ідеалістичний смак, як розкладається на площині, як витворюється національний тип. Мистецтво є творчістю, а творчість – це життя!.. Чому ми, українці, маємо найбільше, може, даних, щоби взяти на себе таке завдання? Тому, що ми маємо невичерпні джерела зразків у іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі, скульптурі, вирізуванні, вишивках, гончарстві, вибілках, писанках, килимах і т. д. ... Це є наші неоціненні скарби, у котрих є вже увесь

синтез малярства національного, синтетично-українського!» [5]. Показово, що серед явищ світового мистецтва, які могли б прислужитися Україні, М. Бойчук звертається перш за все до старих джерел: «...зацікавлює мене надзвичайно ідея, аби через гармонії красок і орнаментційне пов'язання ліній передавати життя в образі. Так діялось в штуці старинній: ассирійців, єгиптян і греків, а за новіших часів – в італійських примітивах, що виникли під впливом візантійської штуки. Вірую, що таким способом спричинюсь до відродження мистецтва слов'янських племен» [6].

Слід зазначити, що подібне творче зацікавлення національною минувиною та опертя на «візантизм» було не поодиноким в українському мистецтві. Подібними спрямуваннями позначена, зокрема, творчість М. Сосенка, чи не перша значна репрезентація робіт якого відбулася 1905 року, і, як вважає О. Ріпко, «зачепила тоді й Бойчука» [7]. Однак на відміну від нього, а також П. Холодного, що теж був перейнятий цією ж проблематикою, саме М. Бойчуку випало визначити цілий мистецький напрямок, школу «як рухливий організм з міцними внутрішніми зв'язками, чутливий до суспільних процесів», що «жила своїм життям і в той же час постійно еволюціонувала в середовищі. Вона існувала скрізь, де був Бойчук – у Парижі, Львові, Києві, Одесі, Харкові» [8], зв'язуючи між собою розірвані осередки українського культурно-мистецького простору.

Показово, що серед явищ європейського мистецтва близькими до бойчукістів виглядають творчі позиції німецьких «назарейців», Союзу художників св. Луки, який утворили в Римі у 1810 – на початку 1820-х років П. Корнеліус, Л. Овербек, Ф. Фейт, П. Пфор, Ю. Шнор фон Карольсфельд, І. Цюріх, Е. Штейне та ін. В основі їхньої програми – та ж ретроспективність естетичних ідеалів, усвідомлення цінності мистецтва середньовіччя, провідна роль стінопису, ідея стилістичної єдності образотворчості. Близькими до них були й прерафаеліти (1849), які теж, як відомо, бачили свої естетичні ідеали в минулому, заперечували вартості сучасного їм мистецтва, зверталися до середньовіччя, виступали з ідеями художнього синтезу. Для обох груп важливою була суспільна роль мистецтва, його можливий вплив на формування морально-естетичних цінностей. П. Корнеліус, зокрема, писав: «Мистецтво не повинно бути тільки іграшкою і насолодою для почуттів. Воно не повинно тільки підтримувати любов до розкоші та насолоди багатих і знатних меценатів, воно повинно сприяти ушляхетненню і підйому громадського життя» [9]. Близькість до ідей М. Бойчука очевидна. Серед головних засад його мистецької школи – «об'єктивний зміст – у формах мистецьких, не реалістичних.... Вивчення дійсності. Показ її як синтезу життя. Суть ідеї в найбільш закінченій строгій формі. Мистецтво у фактурі образу, а не в темах. Служба людству, а не матерії. Виступ проти сучасної, механічної цивілізації» [10].

І назарейці, і прерафаеліти, і бойчукісти будували свою спільноту на засадах середньовічного цехового братства, де провідна роль належала вчителю-майстру, особлива увага приділялася ремісничим навичкам, дотримуванню традицій, а навчання, на відміну від загального прагнення тодішніх європейських художників опанувати природу, велося на опрацюванні зразків (а не натури), що уособлювали та синтезували визначені художньо-естетичні якості. В цьому – певна ретроспективність художніх принципів бойчукістів, що несла в собі своєрідно трактовану суспільну місію. Адже звернене до широких мас, їхнє мистецтво вибудовувало свою демократичну художню мову на тих прикладах, які визначали народну естетичну свідомість, були зрозумілими і прийнятними неписьмен-

ному загалу, для якого образи фольклору та іконопису були частиною повсякдення. Саме на цих засадах мав формуватися національний художній простір, зростати національна традиція. Цю спрямованість особливо підкреслює О. Ріпко, наголошуючи на тому, що головний зміст творчості бойчуків «полягає не в «пасеїстичному традиціоналізмі», не в досконалій технологічності відроджених прийомів, а в натхненній потребі зміцнювати одвічні морально-етичні, духовні підвалини свого народу – кувати його дальшу долю» [11]. Концепція мистецтва М. Бойчука була народжена, таким чином, не стільки іманентними процесами загальнохудожнього руху, а саме українськими національними потребами початку століття. Митець ясно усвідомлював ту аудиторію, до якої звертався своїми творами. Не випадково він оминав новаторські модерністські явища, лише вибірково залучаючи до своєї методи окремі прийоми. Зокрема, про його сприйняття кубізму, що як художній напрямок складався у Парижі одночасно з «візантіізмом» М. Бойчука, проникливо писав С. Гординський: «Він вважав, що кубізм, як стиль здебільшого теоретичний, годі впроваджувати в тоді ще малорозвинуте, з селянськими елементами мистецтво українське, тому він від того стилю взяв тільки деякі антиреалістичні елементи для будови картини» [12].

Водночас серед художніх напрямів кінця XIX – початку XX століття М. Бойчука чи не найбільше привабила французька група «Набі», що склалася в 1889 році і об'єднала митців, які через символізм прагнули прийти до створення великого художнього стилю, відродження епічного духу середньовіччя на засадах релігійного мистецтва та стінопису, майстерню одного з провідних членів якої – П. Сюрізе в Академії П. Рансона (також учасника групи) він відвідував у Парижі. Ідейно-художні засади творчості «набідів», безперечно, найсуттєвіше вплинули на М. Бойчука. А саме: ідеї художнього синтезу мистецтв, звернення до релігійних сюжетів і акцентування духовно-моральних завдань образотворчості, полеміка з імпресіонізмом, який, через його програмну зосередженість на зображенні сучасного життя, трактувався як «журналістика в живописі», відмова від малювання з натури та навчання на копіюванні «зразків»; інтерес до середньовіччя з його безособовістю, канонічністю, відтворенням усталених духовно-естетичних вартостей; а поряд з цим – прагнення теоретичного осмислення мистецтва, формулювання його універсальної формально-образної основи. Про принципи мистецтва «Набі» у яскраво захопленій формі згадував учасник групи Я. Веркаде: «Геть станкову картину, геть ці непотрібні меблі! Живопис повинен повернутися в лоно інших мистецтв, перестати бути самоціллю. Робота живописців починається там, де закінчується робота архітектора. Дайте нам стіну, ми розпишемо її! Геть перспективу! Стіна має залишатися пласкою, її не можна проривати зображенням з безкінечним горизонтом. Немає ніяких картин, є тільки декор!» [13]. Пафос цих закликів пізніше, вже на початку 1920-х років, наче знаходить свій відбиток у деклараціях нового українського мистецтва під проводом М. Бойчука, який саме на цих засадах будував свою монументально-декоративну школу. Однак якщо ідеї «набідів» мали, так би мовити, художньо-світоглядний характер, не виходили за межі мистецтва, то М. Бойчук, як справедливо зазначає М. Шкандрій, був «модерністом із певною політичною місією» [14], програма його мистецтва була напряму пов'язана із суспільно-культурними та політичними процесами в Україні.

Не випадково чи не найбільш наочні паралелі виникають при зіставленні творів бойчуків із сучасним для них мистецтвом мексиканських муралістів. Зіставлення їхніх тво-

рів вражає як формально-стилістичною, так і змістовно-образною близькістю. І справа, напевно, не в тому, де, як і коли зустрічалися Д. Рівера та М. Бойчук, а в тому, що схожі суспільно-історичні обставини можуть породжувати схоже мистецтво. Варто пам'ятати, що на початку XX століття у Мексиці склалася ситуація, подібна до української: національно-визвольний рух, що мав подолати залишки колоніалізму, економічна криза на тлі аграрного виробництва, прагнення створити свою національну культуру, яка б базувалася на власному історичному досвіді та традиціях. По суті, на межі століть, країна переживала «національне відродження», подібне до європейських аналогів [15]. У своєму мистецтві мексиканські муралісти також зверталися до фольклору, релігійного мистецтва та стилістики раннього італійського Ренесансу як основи монументалізму та поєднання середньовічного синтезу з початком нового гуманістичного руху. Так само, як бойчукізм, їхнє мистецтво почало складатися у 1900-ті роки, набувши розвитку та суспільної реалізації в часи революції. Близькими були і їхні декларації. Зокрема, в документі 1922 року, проголошеному Синдикатом революційних живописців, скульпторів та технічних працівників підкреслювалося: «Ми заявляємо, що, оскільки даний момент є соціальним переходом від старого струхлявілого устрою до нового порядку, творчі працівники повинні направити всі зусилля на створення мистецтва для рідного народу, мистецтва ідеологічно змістовного», відкидаючи при цьому європейські модерні течії – кубізм, фовізм, футуризм та ін., як такі, що не відповідають потребам революції [16]. У програмній брошурі В. Седляра 1926 року «АХРР та АРМУ» подібні тези були виголошені більш категорично: «АРМУ розглядає мистецтво як суспільну ідеологію й заперечує всякий класовий нейтралітет; тому висуває підпорядкування мистецької роботи класовій ідеології й інтересам боротьби пролетаріату та його поводиря компартії», вважаючи при цьому, що модерністичні напрями (імпресіонізм, футуризм, кубізм та ін.) як богебно-буржуазні не мали суттєвого впливу в Україні, мають бути відкинуті новим мистецтвом, що у своїх засадах бачиться не ідивідуалістичним, а колективним [17].

Так виникає питання про причетність бойчукізму до авангарду, що постійно наголошується сьогодні його українськими дослідниками. Тим більше, що й авангард як певна модель мистецтва, і бойчукізм з його визначеною концепцією значною мірою були інспіровані в Україні суспільною революційною ситуацією, а в післяреволюційний час їхні твори так чи інакше були задіяні в новому радянському політико-ідеологічному проекті. Поєднує їх між собою і спільне заперечення реалістичного мистецтва, полеміка з історичним досвідом. Проте очевидними є принципові відмінності цих художніх спрямувань, на які насамперед звертав увагу сам М. Бойчук: «Чи можна виключно (нове) мистецтво, хоч би й початку XX століття, визнати найвищим за здобутками від усього, що було створено людством? Безумовно, ні. Навпаки» [18]. На відміну від авангарду, різні напрями якого принципово заперечували плідність традиційного мистецтва, висували сучасність, новаторство, творчий експеримент у центр мистецької проблематики, претендували на глибокі життєперебудовчі завдання, що сягали суспільних перетворень та зміни людської свідомості, прагнули надати людству нового досвіду та погляду на світ, утверджували принципово нову художню мову, що змінювала образно-естетичні уявлення, М. Бойчук, як справедливо пише М. Шандрій, «ретельно перебирав і накопичував попередній досвід, вважаючи, що всяке значне мистецьке досягнення можливе лише на основі здобутків ми-

нулого – як своєрідний синтез зробленого поколіннями» [19]. І формально-стилістичні за-сади, і ідеї художнього синтезу мистецтв, що спиралися на досвід декоративно-ужиткового мистецтва, і вагомість суто ремісничої, якісної рукотворної праці, що становила одну з головних ідей його школи, значною мірою виростили з проблематики стилю модерн, де, як відомо, опертя на національні традиції визначило одну з помітних тенденцій, а у країнах та регіонах, що переживали тоді національний підйом – накладалися на патріотичні рухи. Варта на увагу думка дослідника стилю модерн Г. Фар-Беккер, що, зокрема, зазначає: «Дух часу ( межі ХІХ – початку ХХ століть.– Г.С.) збігався з національними інтересами, де риси яскраво вираженого патріотизму зустрічалися загалом у політично пригнічених регіонах. Модерн виник як міжнародний рух, що відкидав усе «національне», однак саме там, де рушійною силою був патріотизм, з'явилися вражаючі досягнення цього стилю» [20]. Мистецтво Бойчука, таким чином, було близьким до тих спрямувань, що надихали митців Нансі, Фінляндії, Норвегії, які відкриваючи виразність та формальну насиченість національного фольклору, використовували його через виміри модерну. Ідеї ж авангарду, націленого на граничну експериментальність, постійне оновлення та самі його претензії – до планетарно-вселюдського впливу, розвивалися в іншому концептуальному просторі. Не випадково свої творчі плани, знову на відміну від авангардистів, що, наприклад, як К. Малевич чи Х. Баль бачили себе «председателями Земного шара», М. Бойчук найтісніше пов'язував саме з Україною, її тогочасними культурно-суспільними проблемами та потребами: «Збиратимуть здібних хлопців і дівчат та відкриють в Україні власну Академію-Робітню. Прикрашатимуть будівлі, церкви, хати, не відкидаючи найменших дрібниць матеріальної культури. Виконуватимуть образи, фрески, мозаїку. Вирізуватимуть у дереві і різьбитимуть у камені. Ліпитимуть горшки, вази і друге з глини. Подуватимуть золотом. Робитимуть усякі тканини дорогоцінні, килими, вишиванки, гаптування. Учитимуться далі і утримуватимуться з роботи. Усе без винятку власноручно, кустарним, хатнім способом. Артист мусить бути ремісником-творцем, здібним жити й утримуватися зі своєї праці при всіх обставинах життя...» [21]. Отже, відмінність та «революційність» його мистецтва була зовсім іншого ґатунку. Та й слід мати на увазі, що в 1917–1920-х роках в Україні відбулася не одна, а кілька революцій – антиімперська, національно-визвольна та соціалістична. І саме з другої – антиколоніальної, національно-визвольної, що утверджувала Україну як національну «одиницю» на історичній карті Європи, виростав ідейний зміст його творчої концепції.

Серед спрямувань української культури 1920-х років спорідненими до Бойчука виглядають ідеї письменників-неокласиків, які теж прагнули окреслити національну традицію, тягнучи її, правда, не від Візантії, а від античності, виступаючи з гаслом «Ad Fontes» – «До джерел». Варто порівняти, наприклад, завдання, які висував М. Зеров для плідного, на його думку, розвитку української літератури, і М. Бойчук – для мистецтва. Зеров наголошує: « Ми повинні засвоїти найвищу культуру нашого часу не тільки в її останніх вислідах, а і в її основах, бо без розуміння основи ми лишимося «вічними учнями», які ніколи не можуть з учителями зрівнятися» [22]. І далі: «Гадаю, що для розвитку нашої літератури потрібні три речі: 1. Засвоєння величного досвіду всесвітнього письменства, тобто хороша літературна освіта і вперта систематична робота коло перекладів. 2. Вияснення нашої української традиції і переоцінка нашого літературного надбання... 3. Мистецька

вибагливість, підвищення технічних вимог до початкуючих письменників» [23]. Бойчук же у свою чергу вважав: «Творчість сучасних окремих артистів-малярів не є проявом дійсного мистецтва. Треба її поглибити і пристосувати до всіх без винятку проявів людського життя. Правдиві твори мистецтва мусять бути уняті в синтетичну форму, угрунтовані на спостереженнях поколінь, обняті в національну форму і традиційно переказувані нащадкам» [24]. Розглядаючи мистецтво і літературу не стільки як прояв вільної творчості чи самовираз авторської особистості, а саме як важливу частину національної культури, обидва наголошують на їхній культуртрегерській місії, що має велику відповідальність, повинна виходити з міцної фахової традиційної основи. Звідси – та велика роль, яку вони відводили мистецькій освіті, професійному становленню художника, формуванню його творчої свідомості – «школі» як основи культурного зростання.

Таким чином, аналіз ідейного спрямування мистецтва М. Бойчука не тільки ще раз засвідчує своєрідність художніх процесів в Україні у першій третині ХХ століття, що найтісніше були пов'язані з особливостями її національно-суспільного розвитку, а й непряму, часто надзвичайно опосередковану інтерпретацію загальноєвропейських мистецько-культурних тенденцій, «багатоукладність» самого художнього поступу, в якому прагнення оновлення часто натикалося на «невідоме», а тому таке, що мало бути відкритим і усвідомленим, минуле. Маючи свою вагому художню цінність, мистецтво школи Бойчука водночас виступає певним віддзеркаленням протиріч культурно-мистецької ситуації в Україні, особливостей утвердження ідей модернізму, а разом з тим – окремих художніх напрямків, що переживали тут глибоку трансформацію, насичуючись національною проблематикою та досвідом.

Воно свідчить, якими непростими шляхами йде мистецтво, здатне то «повертати назад», то відкривати далекі суспільно неусвідомлені перспективи. Тим більше, що мета дослідника «не показувати нескінченний ланцюжок зв'язків, що поєднують структури минулого, а швидше зрозуміти нескінченну різноманітність минулого в усіх його зв'язках» [25].

---

1. Свирида И.И. Национальное возрождение (к вопросу о типе культуры) // Советское славяноведение. – М., 1989. – № 3.

2. Там само. – С.47.

3. Там само. – С.48.

4. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. – Івано-Франківськ, 2002. – С. 15–16.

5. Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбарів на чужині: Спомини старого емігранта за роки 1908–1950 // Нові дні. – Торонто. – 1952. – Вересень. – С. 17.

6. Волошин Л. Михайло Бойчук. Листи до митрополита Андрія Шептицького // Образотворче мистецтво. – 1990. – № 6. – С. 22.

7. Ріпко О. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Каталог виставки. – Львів, 1991. – С. 8.

8. Там само. – С.3.

9. Цит. за: Мутер Р. История живописи в XIX веке. – СПб., 1899. – Т.1. – С. 131.

10. Бачинський Є. Вказ. ст. – С.17.
11. Ріпко О. Вказ. ст. – С.19.
12. Гординський С. Люди, ідеї, твори. 50 років українського образотворчого мистецтва // Об'єднання українських письменників «Слово». – Нью-Йорк, 1968. – Ч. 3. – С. 457.
13. Цит. за: Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве Франции и Бельгии. 1870–1900. – М., 1994. – С. 169.
14. Шкандрій М. Модернізм, авангард і естетика Михайла Бойчука // Сучасність. – 1995. – № 9. – С. 138.
15. Козлова Е. Канун «мексиканского возрождения» // Мир искусств: Альманах. – М., 1995.
16. Цит. за: Жадова Л. Монументальная живопись Мексики. – М., 1965. – С. 19.
17. Седляр В. АХРР та АРМУ. – К., 1926. – С. 8.
18. Цит. за: Сучасність. – 1995. – № 9. – С. 141.
19. Шкандрій М. Вказ. ст. – С. 141.
20. Фар-Беккер Г. Искусство модерна. – Кельн, 1996. – С. 21.
21. Бачинський Є. Вказ. ст. – С. 17.
22. Микола Зеров. Твори: В 2 т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 575.
23. Там само. – С. 580.
24. Бачинський Є. Вказ. ст. – С. 17.
25. Февр Л.- Цит. за: Новая и новейшая история. – 1998. – № 5. – С. 87.