

## РИТМ ЯК СТИЛЕТВОРНИЙ ЧИННИК У ПОВБУДОВІ ПРОСТОРУ ЖИВОПИСНИХ ТВОРІВ М. БОЙЧУКА ТА БОЙЧУКІСТІВ

«Бойчукізм» як художній рух початку ХХ ст. неодноразово привертая увагу художників і критиків, та ґрунтовне дослідження цього напрямку розпочалося тільки наприкінці століття. У статтях та працях Л. Соколюк, С. Білокона, В. Афанасєва, Б. Лобановського, Н. Асєєвої та інших дослідників висвітлювалися різні аспекти його розвитку [1], разом з тим, як писала О. Павленко, бойчукізм не є простим явищем і зробити єдино правильні висновки про нього неможливо [2]. І дійсно, багатогранність цього художнього явища і сьогодні ставить перед дослідниками низку невирішених питань, одним із яких є геометрія простору живописних творів М. Бойчука і бойчукістів. У статті мова йтиме про особливості побудови простору живописних творів бойчукістів, виходячи з об'єктивних закономірностей сприйняття глибини простору та законів його геометричної побудови, що дозволить чіткіше охарактеризувати методи і прийоми художників, дати точніший аналіз творчості майстрів. Для вивчення геометричних особливостей просторових побудов звернемося до творів М. Бойчука «Молочниця» (кінець 1910-х рр., п., т., НХМУ), М. Касперовича «Качки» (1920, к., т., НХМУ), О. Павленко «Тіпає коноплі» (1920, к., т., приватна колекція, Київ), А. Іванової «Прачки» (близько 1925–1930, к., т., НХМУ), О. Кравченка «Копають картоплю» (1930, підготовчий рисунок під фреску, КХІ [3]).

Як відомо, зображуючи тривимірний світ на площині картини, художник стоїть перед завданням відображення об'ємно-пластичних якостей зображуваних предметів та завданням побудови простору картини. Історично сформувався ряд просторових форм відповідно до канонів тієї чи іншої культури — система ортогональних проєкцій (давнє мистецтво, Єгипет), метод локальних аксонометрій та їх трансформації (античне та середньовічне мистецтво), зворотна перспектива (середньовіччя), пряма лінійна перспектива (Відродження), пряма криволінійна перспектива (кінець ХІХ — початок ХХ ст.), паралельна перспектива (Японія, Китай) [4]. У кожній з них категорія простору мала різні прояви, а сам простір набував ілюзорної чи умовної (перцептуальної) глибини, що являє собою особливий просторово-часовий вимір, обумовлений просторовим відношенням зображуваних об'єктів і суб'єкта, що їх сприймає. Простір є інтегральною характеристикою твору, оскільки у ньому віддзеркалюється духовно-культурний досвід тієї чи іншої епохи, напрямку, течії через характерний для них спосіб відображення дійсності. Еволюціонувавши у напрямку від зображення відчуття до зображення ідеї, простір паралельно був пов'язаний з процесом вивільнення мистецтва від «тягаря людської матерії», названий Х. Ортегою Гассетом «дегуманізацією мистецтва» [5]. Саме такі особливості притаманні перцептивному простору, який еволюціонував на ґрунті монументальних розписів давніх часів (печери палеолітичного періоду, мистецтво Єгипту) та набув поширення у візантійському й давньоруському живописі, мистецтві модернізму. Модернізм був тією площадкою, де проводилися найсміливіші експерименти з геометричною побудовою простору, вони є актуальними і сьогодні.

Але яким чином можна було вибудувати глибокий простір зі своєрідним орнаментальним ритмом форм на перших планах? Для відповіді на це питання звернемося до подібної практики давніх часів, а саме єгипетського мистецтва. О. Павленко писала, «версія, що Бойчук увесь свій метод будував на вивченні іконопису (візантійщина), це не зовсім так. А Єгипет? Швидше це можна було б вважати одним із наріжних основ його методу» [2]. Цю думку підтверджує і Б. Лобановський, зазначаючи, що до розробленої формальної методики бойчукізму входили конструктивні прийоми давньоєгипетських художників, русько-візантійського, романського та готичного живопису, а методи узагальнення форми відповідали сучасному етапу конструктивізму [2].

Зображуючи предмети на площині картинного поля, художник стоїть перед вибором способу його передачі, застосувавши істинну геометрію предмета, якою він володіє об'єктивно, чи видиму геометрію, створену об'єктивною геометричною формою предмета, але перетворену при його зоровому

сприйнятті. Тобто у першому випадку майстер передає те, що «знає» завдяки геометрії об'єктивного простору, у другому те, що «бачить» — видимої геометрії перцептивного простору. На певних етапах розвитку історії мистецтва художники віддавали перевагу об'єктивній (давньоєгипетські рельєфи, розписи) чи видимої геометрії (мистецтво класичної античності) [4, с. 9]. У деяких випадках вони прагнули передати одночасно об'єктивну і видиму геометрію, створюючи своєрідний синтетичний твір, у якому глядач бачив певну долю геометричної інформації предмета та сам предмет з певної точки зору. Водночас рисунок є лише умовним способом відображення простору на площині картини, стіни тощо і предметів у ньому, оскільки, незалежно від типу перспективної побудови, зображення видимого предмета буде мати певні відхилення чи деформації, що пов'язано із властивостями зорового сприйняття (монокулярні та бінокулярні ознаки [4, с. 3]). Тому перед художниками розширилися межі варіювання геометричних образно-виразних прийомів і засобів, і у різні епохи вони по-різному комбінували доли об'єктивної і видимої геометрії у своїх творах, увівши вибрані для цього умовності.

Мистецтво Михайла Бойчука, як вважає Б. Лобановський, є аскетичним православним експресіонізмом [2, с. 45]. Так, простота та певна умовність вирізняли твори митця і його послідовників, але в них відчувалася глибинність думки, складність сюжетних композицій, духовність образів, національний підтекст. Теорія Бойчука зросла з потреби «великого» мистецтва, яке він знаходив у мистецтві імперсональному, позбавленому суб'єктивізму, скороминучої настроєвості [6]. Розробляючи образно-пластичну систему, він, прагнучи до вироблення стилю, в якому б був примат духовного над матеріальним, звернувся до вивчення стильових та художньо-стилістичних особливостей мистецтва давніх часів. Бойчукізм був відкритою системою як до тенденцій відродження давніх традицій мистецтва, так і до сучасних авангардських напрямів. Серед розмаїття напрямів та течій, що вирували у європейському культурному житті початку ХХ ст., митець прагнув віднайти новий стиль, у якому б поєдналися стилістично близькі художні явища та живописні принципи з площинною організацією простору — єгипетського та азійського мистецтва, візантійського та давньоукраїнського монументального малярства, творчість Джотто та митців італійського Проторенесансу, новітнього європейського мистецтва від експресіонізму до конструктивізму, а також українського образотворчого фольклору, іконопису як джерел національної культури. М. Бойчук прагнув віднайти у них підґрунтя для розвитку великого синтетичного стилю сучасного монументального мистецтва [7]. Синтетизм як творчий метод, що зародився у французьких майстрів і поширився серед митців різних країн, у поліфонічному мистецтві бойчукістів набув неповторного національного звучання [8].

Здобувши європейську освіту саме у період формування нових напрямків модернізму (фовізм, кубізм, експресіонізм, футуризм, орфізм, супрематизм, конструктивізм), М. Бойчук мріє про заснування української школи монументального живопису, яка б відповідала сучасному життєвому устрою. В 1910-х рр. у Парижі, об'єднавши групу молодих художників (М. Касперович, З. Сегно, Бодуен де Куртене, Т. Налепинський, С. Налепинська, О. Шрамм та ін.), митець створює «Renovation Byzantine». Мистецька практика та вивчення історії мистецтв у Парижі зорієнтували художників у виробленні творчого напрямку на основі мистецтва Візантії й Київської Русі, як вершинних явищ художньої творчості. Саме на таких засадах М. Бойчук і прагнув відродити українське мистецтво, оскільки генезою української художньої культури вважав візантизм, який асимілювався в образотворчому фольклорі, тому майбутнє українського мистецтва він пов'язував із розвитком усіх видів художньої творчості [8, с. 9]. М. Бойчук сповідував ці принципи й при викладанні у майстерні монументального живопису Київського художнього інституту, де, навчаючи учнів, пробуджував зацікавлення до давньоруського та візантійського іконописів, шедеврів раннього Ренесансу та стилістики рельєфів Давнього Єгипту, також застерігав при відрисовці не копіювати їх бездумно, а аналізувати принципи формальної побудови. Працюючи над композицією, слід дбати про контрасти рухів, характерів, лінійних ритмів, але не заради поверхової стилізації, а для виявлення внутрішнього змісту, структури та організації форми в умовному просторі образу [9]. Ці програмні завдання викристалізувалися на ранній стадії творчості самого митця, ще в період перебування в Європі, оскільки він сам ретельно вивчав техніки, сюжети, особливості трактування образів, людських фігур, художнього простору візантійського фрескового живопису та мозаїки, мистецтва Сходу, Єгипту. До цієї практики, напевно,

входило і створення асоціативних композицій на основі сюжетів оригіналів. Це припущення ґрунтується на порівнянні візантійських мозаїк та картин М. Бойчука, що є близькі за темою та змістом, художнім вирішенням, композицією сцен, стилістикою образів. Наприклад, у Великому імператорському палаці (Константинополь, V–VI ст.) виконано мозаїку «Жінка з глеком» у провідних ще на той час античних традиціях з плавною ритмічною лінією у трактуванні образу, вишуканою гамою. Мозаїка дещо пошкоджена, але зі збереженого фрагменту можна побачити зображену у профіль фігуру жінки, що рухається в напрямку правої частини композиції, на лівому плечі вона тримає глек з ручкою, позаду неї росте пишне дерево. Тема розвивається по вертикалі з певним інтервалом, формуючи ритм композиційного ладу. Ця тема перегукується з темою картини М. Бойчука «Молочниця» (1910-ті), в якій тематична лінія також розвивається по вертикалі, але поділена на три частини, де в центральній зображено жінку, що несе глеки з молоком на коромислі. Жінка намальована на тлі густого лісу, стрункі стовбури дерев з поодинокими гілками (крона виходить за межі формату картини) формують ритмічну просторову структуру картини з закритим простором і зміною фаз ритму по колу. Композиція, в якій структура обумовлена півколом чи колом, органічна для людського сприйняття, оскільки людина сприймає навколишній світ завдяки сферичному сприйняттю простору, тому усі вертикалі та горизонталі викривляються в середині цієї сфери. Композицію зі зміною фаз ритму по колу застосовували ще в Давньому Єгипті з його планометричною передачею зображення (з різних точок зору). Яскравим прикладом може бути рельєф «Плакальниці» (бл. 1300 р. до н. е.), в іконографії якого закладений поступовий рух по колу з жестів рук і поз фігур, що відтворюють не один момент руху, а послідовні його фази, обумовлюючи безперервність руху погляду. Ритм просторової структури рельєфу посилюється і пластикою людських фігур з умовним поворотом площин: ноги, тіло, голова зображені у профіль, а плечовий пояс та око в фас. Тут монументальність суміщується з декоративним розумінням форми. У моделюванні жіночої фігури «молочниці» М. Бойчука відчутні ремінісценції давньоєгипетського канону, зокрема у повороті плечей, передачі рук та ніг, але цим елементам митець надає імпульс руху, наприклад, змістивши з однієї лінії стопи ніг, на противагу єгипетським, розміщеним на одній лінії, а також змінивши кут нахилу рук, які в давні часи малювали опущеними донизу. Якщо у єгипетському мистецтві найбільш інформативним зображенням людської фігури був поворот у профіль відповідно до системи ортогональних проєкцій, а багаторазовий повтор однієї фігури міг передавати процес, що відбувався у часі, то в українському мистецтві найбільшого виразу і передачі емоцій надавали обличчю в фас, особливо характеру погляду, що дуже вдало відображав у своїх образах М. Бойчук. Можна припустити, що М. Бойчук також прагнув показати процес, який відбувався у часі, а саме роботу жінки-молочниці, яка носила глеки з молоком, і у цьому випадку він застосував багаторазовий повтор форм глеків (своєрідний гіперболізм, що у подальшому стає активною складовою композицій митця), причеплених на кінцях коромисла. Глеки у даному разі набували знакового характеру.

Горизонтальне розташування коромисла з глеками молока і розташування фігури на вертикалі та перетині геометричного і картинного центрів визначає статику і динаміку пластичних мас у картині. Динаміку передано через рух фігури, нахилені дерева, повтор форм глеків, ледь нахилена лінія горизонту створює відчуття напруги, разом з тим прийом вертикальної симетрії, центром якої є постать жінки-молочниці, урівноважує цей рух, надаючи жіночому образу внутрішнього спокою, а композиції – статичності. Композиція зі зміною фаз ритму по колу впливає на напрям руху погляду — відцентровий рух у картині змінюється доцентровим і навпаки. Такий прийом характерний середньовічному іконопису, де образ святого чи святих зображували у найбільш активному місці площини — на перетині картинного і геометричного центрів, у яких закладена статична рівновага, що формує відчуття спокою. Доповнення образу різними знаками, тематичними сценами життя посилює центр і вносить у композицію певну динаміку, рух. Таким чином погляд «сковзає» від центра в різні боки, прочитуючи навколо центральної постаті зображення, а далі знову повертається до неї (відцентровий і доцентровий рух). На противагу композиції єгипетського рельєфу та середньовічної ікони, де рух погляду не проходить у глибину, а спрямований по колу на фронтальній площині, у творі митця рух спрямований у глибину й охоплює перший і другий плани завдяки ритму образот-

ворчих форм. Ілюзорна глибина першого плану картини передана у вигляді обрисів поверхні землі, лісу, характер якої близький східним і візантійським мозаїкам.

Візантійське мистецтво, вважав М. Бойчук, було винятково згармонізованим з погляду ритму, руху, кольору, а багато давньохристиянської символіки збагачено елементами впливу Сходу [10]. Особливої уваги у творах митця заслуговує стилістика образотворчих форм з наявною внутрішньою і зовнішньою силою. При рівновазі сил композиція є сталою, статичною, збільшення зовнішньої напруги у пластичній системі призводить до взаємодії контрформ і контробр'ємів. В образній системі бойчукістів переважали форми, насичені активною внутрішньою енергією, внутрішніми силами, що наче «розпирали» форму, надаючи їй наповненості, округлості, самостійної значущості. А через це — особливої позитивної, стверджуючої сили, яка, безумовно, і визначала особливість їхнього монументального стилю [11]. Монументалізм, — говорив М. Бойчук, — це не просто велике і площинне, це організованість образу, при якій відкидається все випадкове. Форма повинна сприйматися цільною, замкненою у злагодженому ритмі, з найпростішими первісними об'ємами. Запозичений від давньоукраїнського іконопису принцип оберненої композиції (відмова від лінійної перспективи), не руйнує образ людини в монументальному творі, а навпаки — дозволяє акцентувати найголовніше [9]. У творах митця та його послідовників риси монументалізму характерні і побудові композиції, і стилістиці образів. У картині «Молочниця» М. Бойчука монументалізм своєрідно інтерпретований у стилістиці жіночої фігури та дерев. Введення стилізованих дерев, що обрамовували й своєрідно відділяли сцену, сюжет чи мотив один від одного й одночасно були як стилізувальною і ритмічноорганізуючою елемент композиції, характерно для мистецтва Візантії і близьких до них за програмою, особливо в період іконоборства країн, Сходу. У мозаїці «Архітектурний пейзаж» (705–711 рр., мечеть Омеядов, Дамаск, Сирія) виконано фризову композицію, де поміж високих дерев зображено різні архітектурні споруди. При виділенні головного мотиву у фризовій композиції мозаїки дерева зображували з нахилом до нього, а менші за формою та розміром відділялися деревами з прямим стовбуром, які здіймалися вище розташованого між ними об'єкта. Дерев зображували силуетно і ніби врозріз. Композиція «Архітектурного пейзажу» побудована на основі низької точки зору, що властиво візантійським мозаїкам і картині М. Бойчука «Молочниця». Завдяки низькій точці зору головний об'єкт чи персонаж набуває пафосності, величчя, монументальності. Особливо це проявлялося у візантійських мозаїках, де дерева були нижчі або трохи вищі за фігуру, на противагу східним, де вони високо здіймалися над архітектурними спорудами. У мозаїці купола св. Софії у Салоніках образ Христа обрамовує фризова композиція, в якій у ритмічній послідовності зображено на повен зріст Богоматір з ангелами по боках та 12 апостолів, розташованих поміж дерев, що формували загальний ритм композиції. М. Бойчук поєднав особливості виразу дерев східних і візантійських традицій, але адаптував їх до образного ладу твору, залишивши у картинному просторі зображення форми стовбурів дерев, щоб підкреслити монументальність художнього образу. Ці приклади підтверджують те, що митець ґрунтовно вивчав художньо-стилістичні особливості цих та інших культур і багато в чому відштовхувався від них у пошуках стилістики образів, засобів їх вираження, принципів побудови простору тощо, але створював близький українському духу, культурі художній образ, апелюючи до українського селянського типу як людини, так і природи.

Французький критик початку ХХ ст. Г. Аполлінер, оцінюючи творчість і погляди М. Бойчука та його послідовників, писав, що у своїх невеликих картинах митці торкаються найсучаснішої тематики: «Гусятниця», «Архітектор», «За читанням», «Ідилія» та ін., в яких збережені традиції релігійного живопису України, що є втіленням візантинізму [12]. Але у пошуку виразності художніх образів бойчукісти зверталися не лише до релігійного живопису, велику увагу вони приділяли вивченню народного мистецтва з його своєрідним «примітивним» трактуванням образів. Якщо звернутися до витоків іконографії візантійського мистецтва, то можна відзначити, що її основу складає стилістика образів народного мистецтва, особливо антропоморфного ряду, тому живописні твори Бойчука і візантійські мозаїки поєднували не лише стилістика, композиція, колорит, а й народне мистецтво, на яке орієнтувався митець. Він говорив, що «треба боротися з поглядами сучасної суспільності. Виховувати її на кращих, справді естетичних зразках. <> 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, вишиванках, гончарстві, вибійках, писанках, килимах і т.д. А також пісні, музиці, мелодіях, танцях, обрядах, казках, думках, у мові... Це є наші неоціненні скарби, у котрих є вже увесь синтез малярства національного, синтетично-українського! Треба тільки мати свідомість і вміти з цього матеріалу користати...» [6].

Народне мистецтво, це — мистецтво орнаментальне, символічне, багатобарвне. У двадцяті роки орнаменталізм розглядався як закон умовності форми і простору, повторення орнаментального мотиву — як посилення ритмової суті явища, тобто на перший план вийшли формальні моменти [13]. Схильність до певної геометризації форм та орнаментальної стилізації простежувалася у багатьох творах Бойчука, але великого значення він надавав ритму, на основі якого закладався метричний (орнамент) чи динамічний лад композиції. У картині «Молочниця», як і інших роботах, митець прагнув віднайти найпростішу ритмічно-просторову структуру, в якій би розкривалася сутність образу людини тієї чи іншої професії, її внутрішній духовний світ. У зв'язку з цим він вивчав різні системи геометричної побудови простору та просторово-часові ритми.

М. Бойчук, вивчаючи особливості ритмічно-просторової структури, створив свій динамічний ритм живописних та графічних композицій. Митець відзначав, що «строгість композиції у русі — ритмі. Введення рівноритмічних форм в один композиційний елемент призводить до занепаду ладу твору. Перемежовування ритмів повинно бути у чіткій послідовності» [14]. Тому він прагнув до «музичних ритмів ліній» і форм. Просторовий ритм задається закономірністю зустрічі з наступним елементом ряду не в передбачуваний момент, а в певному місці, і може розгортатися не лише в одному, а одночасно в декількох вимірах. Саме цей принцип і використав митець. Розглянемо це на прикладі твору «Молочниця», де сцена передана через поділ площини картини за принципом симетрії і асиметрії одночасно. Принцип симетрії з її метричним ритмом, властивим орнаменту, застосований у розвитку теми по вертикалі, як уже було зауважено вище, з виділенням центром (персонажем). Поділ площини картини горизонталями на перший, другий і третій плани має асиметричний характер з динамічним ритмом, оскільки чітко «прочитується» фронтальний план, а другий зміщений і майже зливається з першим, відділяючи більшу частину картинного поля для передачі характеру головного персонажа (це властивість двовірмірного простору), водночас є висока лінія горизонту, окреслена на третьому плані.

У ритмічно-просторовій структурі Бойчук дуже вдало використав особливості геометричної побудови давньоєгипетського живопису і рельєфу, а саме метод ортогональних проекцій з умовним поворотом площин, розрізів, різномасштабності, зсувів, знакового характеру зображень. В єгипетському мистецтві вертикалі і горизонталі здебільшого не перетинаються, а доповнюють загальний просторовий ритм. Наприклад, в ілюстрації з Книги Мертвих (IV ст. до н.е.) «Суд Осіріса» сцена відбувається у просторі умовної споруди, відтвореної у вигляді двох колон та їх перекриття, де головне дійство розгортається на першому плані, побудованому на основі низької точки зору. Фігури передані з високою художньою інтерпретацією приналежних ознак, на противагу повторюваним однотипним фігурам суддів, що розташовані на другому і третьому планах на основі високої точки зору. Застосування різних точок зору для розкриття художньої ідеї сцени органічно поєднані горизонтальним ритмом ліній, що відтворюють поверхню землі та процесів на ній, а також балки перекриття колон та вертикальним — самих колон та фігур. Така ритмічна організація простору характерна і для картини М. Бойчука «Молочниця», де біля країв картинного поля зображено дерева з прямим стовбуром, а інші, ледь нахилені, заповнюють простір між ними. Але митець поєднує плани не за принципом горизонтального поділу, а на основі розвитку ритму по вертикалі, де «входом» у картину є жіноча постать, а саме ступня правої ноги, з якої погляд плавно переходить на фігуру, що поєднує перший і другий плани. Розташовані на другому плані дерева, завдяки виведенню їх крон за межі картинного поля, поєднують другий і третій плани. Отже, заданий вертикальний ритм у передачі образотворчих форм та їх розташування у просторі картинного поля визначає структуру композиції твору і формує її цілісність. Варто згадати ще один принцип побудови простору у давньоєгипетських рельєфах і розписах, де глибина простору через неможливість передати її у ортогональній проекції, формувалася за рахунок перекриття далі розташованих предметів ближчими, хоч

вони могли бути на одній лінії. У М. Бойчука зображення жінки-молочниці і дерев обабіч та позаду неї «вписано» ніби в одну площину, але за рахунок перекриття формується відчуття глибини, яке митець посилює певними зсувами форм (вивід ступні на перший план, стовбурів дерев на третій), щоб відійти від єгипетського трактування фігур на одній лінії. Відсутність оптичної перспективи у побудові простору є також їх характерною особливістю. У картині митця образотворчий ряд передано на тлі однотонної блакитної площини, яка не містить ніяких точок сходу, формуючи перцептивний простір. Умовна глибина цього простору не дає погляду проходити глибоко в картину, а повертає зір глядача назад, на перший план, і митець застосовує високу точку зору для побудови лінії горизонту у верхній частині роботи, де, завдяки світлоповітряній перспективі, утворюється ілюзорна глибина простору, що надає погляду можливість осягнути її. Таким чином, проаналізувавши прийоми геометричної побудови простору мистецтва Давнього Єгипту і картини М. Бойчука «Молочниця», можна сказати, що в них є багато спільного, а різні точки зору у передачі зображення на площині, закладені давніми майстрами, активно використовувалися у подальших періодах розвитку мистецтва, і до них зверталися митці модернізму. М. Бойчук, наслідуючи різні стилі, уміло трансформував їх у своїх творах на основі синтезу.

Дуже виразними не лише за спільними з давньоєгипетськими принципами геометрії простору, а й художньою образністю є твори учнів М. Бойчука, зокрема М. Касперовича. У картині «Качки» (1920) зображено уподібнений єгипетському пейзаж — річка, що тече між берегів на тлі піщаних пагорбів і двох пірамід (цитата оригіналу), гармонійно поєднаний з українським мотивом — плавання качок на річці. М. Касперович вибудовує ритмічно-просторову структуру картини на основі фази зміни руху по колу, що охоплює усі плани. Динамічний ритм закладений у розташуванні та позач качок, його рух завершує характер нахилу дерева. Динамічний ритм розвивається на тлі метричного ритму хвиль води та узагальнених форм пейзажу. Ці ритми посилює контраст площинного і об'ємного трактування форм, яким обумовлено прийоми побудови простору картини, де річка зображена на основі ортогональних методів (проекція у виді збоку) і обіймає перший і другий плани, а пейзаж на дальньому плані за допомогою лінійної перспективи, з умовною точкою сходу, розташованою за кроною дерева. Виражений через умовно-геометричні зигзагоподібні хвилі декоративний характер річки властивий давньоєгипетському мистецтву, де майстер прагнув передати не воду як таку, а знак води, що яскраво ілюструє сцена «Душа померлого п'є воду у потойбічному світі» з Книги Мертвих (1085–950 рр. до н. е.). На такій умовній «водяній» поверхні кораблі, риби чи підводні тварини, що плывуть, набували знакового характеру. М. Касперович також звернувся до такого трактування і створив своєрідну образно-знакову композицію, де річка, качки, дерево набували цих властивостей на тлі монументальних форм пірамід та пагорбів. Отже, можна сказати, що побудована на основі різних систем перспективи композиція з ритмічною організацією простору призводить до деформації його сприйняття, разом з тим майстерне поєднання художніх принципів давньоєгипетських майстрів, сучасних тенденцій мистецтва, українських мотивів і власної манери М. Касперовича надало йому можливість створити цілісний, гармонійний художній образ твору.

Експериментуючи з різними живописними прийомами та системами перспектив, бойчукісти прагнули до національної своєрідності українського мистецтва, що особливо відобразилося у творах О. Павленко «Тіпає коноплі» (1920), В. Седляра «Портрет Оксани Павленко» (1926–1927), А. Іанової «Прачки» (близько 1925–1930), О. Кравченка «Тіпають коноплі» (1929) та інших. Усвідомлюючи особливості світосприйняття монументаліста, О. Павленко також звернулася до світової мистецької спадщини, як учив М. Бойчук, у пошуку відповідних художніх засобів для передачі фігури з різних точок зору, як у розписах Давнього Сходу, й іншого розуміння масштабу, ракурсу, простору [8, с. 174]. Геометрія картини «Тіпає коноплі» О. Павленко побудована на основі симетрії і асиметрії. Симетрія застосована у згрупуванні головних елементів композиції (жінки, що тіпає коноплі, станка, на якому здійснюється робота і сушарки) у формі витягнутого трикутника, розташованого на вертикальній осі. У ньому закладена цілісність і рівновага композиції, водночас він є орієнтиром розвитку просторового динамічного ритму, заданого зображеною асиметрично відносно вертикалі фігурою жінки. Нахил її фігури своєрідно повторюється окремими деталями конструкції сушарки, підпор станка, ритмом

форм яких мисткиня прагнула передати процес, що розвивається у часі. Між процесом тіпання копелі і їх сушінням у реальному житті проходить певний проміжок часу, у картині цей проміжок О. Павленко виразила через композиційну паузу між працюючою жінкою і сушаркою, дещо меншою за розміром, друга пауза займає місце між сушаркою та парканом і третя, передбачена за межами паркану, але умовність її виразу не має візуальних меж. Закладені таким чином композиційні паузи створюють горизонтальний динамічний ритм у просторі, глибина якого вибудована за рахунок перекриття дальніх предметів ближніми на основі ортогонального методу, властивого давньоєгипетському живопису. Його ремінісценції прослідковуються не лише у ритмічно-просторовій структурі, а й у стилістиці жіночого образу, якому притаманне силуетне трактування фігури у профіль, разом з тим її торс зображений у фас завдяки умовному повороту площини.

Площинна організація простору з динамічним ритмом складає й основу композиції картини А. Іванової «Прачки» (1925–1930). Мисткиня створила гармонійний художній образ, закомпонувавши три жіночі фігури, що стоять на кладці біля річки, на основі двох трикутників, що перекривають один одного. У центрі перекриття зображено середню з прачок, а дві інші обабіч, три монументальні постаті розташовані майже на одній лінії другого плану, але для більшої виразності художниця застосувала деформацію і певний зсув форм жіночих фігур. Фігури, своєрідно переплетені між собою з плавною перетікаючими рухами рук, формують зміни фаз ритму по колу, завдяки частковому перекриттю дальніх форм ближніми (ортогональний метод). На основі утвореної ритмічної структури вибудована глибина простору, яку підкреслюють елементи кладки (дошки), напрям річки та обриси пагорба підпорядковані системі лінійної перспективи. Контраст систем побудови простору картини, пластичного виразу та техніка виконання складають синтез зовнішнього і внутрішнього змісту твору А. Іванової.

Відомо, що не лише мізерна кількість творів, приналежних школі М. Бойчука, збереглася до сьогодні, а й самих учнів, що пережили ті часи. О. Кравченко, якому пощастило вчитися у майстра на останньому курсі Художнього інституту, усе своє життя утверджував у своїх малярських роботах принципи бойчуківської школи, виражені у вічних народних темах та лаконічній монументальній формі [15]. Саме на четвертому курсі М. Бойчук вводить у практику студентів КХІ безпосереднє виконання незакінчених робіт, пов'язаних з архітектурним середовищем [16]. Найкращим способом навчання цьому була робота в майстерні, де стіни були об'єктом праці. З них здирали старий тиньк, рисували в натуральну величину шкіци, готували свіжий ґрунт для майбутніх фресок [3, с. 27]. Хоч після реорганізації інституту 1934 року фрески знищували, та все ж в одній з аудиторій збереглися їх фрагменти. Розглянемо підготовчий рисунок до фрески дипломної роботи О. Кравченка, виконаної на стіні аудиторії КХІ «Копають картоплю» (1930, зберігся лише у відбитку), у період навчання в майстерні М. Бойчука. Композиція, ритм і художній образ сцени побудовані на основі узагальнених форм чоловічих і жіночих фігур, що виконують різну роботу при викопуванні картоплі. Тематична лінія розвивається зигзагоподібно, поєднуючи плани твору. Жіноча фігура, нахилена до землі, на першому плані задає ритм композиційному ладу, оскільки вона є змістовним зв'язком між двома групами на другому плані — трьома чоловіками, що зігнулися над лопатами викопуючи картоплю, і трьома фігурами, що стоять біля наповненої корзини з картоплею. Ця сцена закомпонувана у трикутник з вершиною у лівому нижньому куті, що посилює значення фронтальної фігури. Водночас протилежний правий кут у картині виходить за межі картинного поля, що характеризує розвиток процесу в часі і просторі, формуючи динамічний ритм просторової структури. Натомість фігури, що стоять по лівому краю картини, зупиняють цей рух, завершуючи сцену збирання картоплі, символічним виразом якої є корзина з урожаєм. Але О. Кравченко вирішує не завершувати сцену збирання картоплі, а дати її розвиток на третьому плані, намалювавши тракториста, що оре поле для нового урожаю. Композиція цієї сцени також вписана у трикутник, але вершиною догори, що окреслює фігуру тракториста. Цим митець хотів показати надію людей на добрий майбутній урожай. У цьому рисунку бачимо спільні риси зі школою М. Бойчука — композиційний прийом згрупування образотворчих форм у трикутник, об'єднання планів змістовними зв'язками і ритмом пластичних форм, розвиток теми за межами картинного поля, триразовий повтор фігур, яким О. Кравченко на-

дав індивідуального характеру, лаконічна мова і монументальність образів. Водночас у цій роботі проявилася власна манера митця – у стилістиці образного ряду, у побудові ритмічно-просторової структури.

Отже, з проведеного аналізу творів М. Бойчука та його учнів можна зробити висновок, що творчі принципи бойчукізму базувалися на широкому діапазоні мистецьких практик від найдавніших часів до сучасних напрямів, на основі синтезу яких вироблені індивідуальні прийоми ритмічно-просторової структури творів, що об'єднували загальні риси школи: потяг до національної тематики, вираженій у образах-символах монументального характеру.

1. Соколюк Л.Д. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття. — К.: НМКВО, 1993; Соколюк Л.Д. Графіка бойчукістів. — Харків-Нью-Йорк: Вид-ня часопису «Березіль», Вид-ва М.П. Коць, 2002; Білокінь С.І. Михайло Бойчук: джерела і література. — К., 1986; Білокінь С.І. Михайло Бойчук і проблеми монументалізму // Пам'ятки України. — 1998. — № 2; Афанасьєв В. Комплексне художнє оформлення селянського санаторію на Хаджибєєвському лимані біля Одеси, 1928 рік // Міст. Мистецтво. Історія. Сучасність. Теорія. — К.: ВХ[студіо], 2003; Лобановський Б. Український живопис в лабетах перебудов (від джерел соцреалізму до 1980-х рр.) // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу. — К., 1998; Асєєва Н.Ю. Українсько-французькі художні зв'язки 20–30-х років ХХ ст. — К.: Наукова думка, 1984 та ін.
2. Лобановський Б. О Михайле Бойчуке и «бойчукистах» // Византийский ангел. — 1996. — № 2. — С. 46.
3. За кн.: Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. — Л.-К. : Оранта, 2005. — С. 37.
4. Раушенбах Б. Пространственное построения в живописи. Очерк основных методов. — М.: Наука, 1980. — С. 4.
5. Ортера-і-Гасет. Дегуманізація мистецтва // Ортера-і-Гасет. Вибрані твори. — К.: Основи, 1994. — С. 253.
6. Михайло Бойчук. Візантизм // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упорядн. Д.Горбачов, О.Папета, С.Папета. — К.: РВА «Тріумф», 2005. — С. 97.
7. Лобановський Б., Говдя П. Українське мистецтво другої пол. ХІХ — поч. ХХ ст. — К.: Мистецтво, 1989. — С. 165.
8. Соколюк Л.Д. Графіка бойчукістів. — Харків-Нью-Йорк: Вид-ня часопису «Березіль», Вид-ва М.П. Коць, 2002. — С. 10.
9. Кравченко Я. Творчі принципи Михайла Бойчука // Навчально-методичний посібник для вчителів середніх шкіл. — Ч. 1. — Львів: ІМЦО, 2007. — С. 12.
10. Соколюк Л.Д. Колективне та індивідуальне у творчості бойчукістів // Четверті Гончарівські читання. Матеріали та доповіді. — К.: УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. — С. 382.
11. Литовченко І. Бойчук і сучасність // Образотворче мистецтво. — 1994. — № 2. — С. 7.
12. Apollinaire G. La peinture religieuse de la Petit Russie.—In: Chroniques d'art (1902–1918). Paris, [1960], p. 79–80 // За кн.: Асєєва Н.Ю. Українсько-французькі художні зв'язки 20–30-х років ХХ ст. — К.: Наукова думка, 1984. — С. 33.
13. Лагутенко О. На перехресті традицій та авангарду. Книжкова графіка «нарбутівців» // Родовід. Наукові записки до історії культури України. — № 7. — 1994. — С. 12.
14. Михайло Бойчук. Програма мастерской монументального искусства // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / Упорядн. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. — К.: РВА «Тріумф», 2005. — С. 96.
15. Волошин Л. «Бойчукіст» Охрім Кравченко // Образотворче мистецтво. — 1998. — Ч. 2. — С. 19.
16. Програма майстерні монументального мистецтва на 1922–1923 рр. М. Бойчука // Образотворче мистецтво. — 1991. — № 6. — С. 39.