

# Монументальні розписи бойчукістів у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури

АНДРІЙ СИДОРЕНКО

Останнім часом у проблемі збереження національної культурної спадщини України намітилася позитивна тенденція. Ведуться пошук, відновлення та реставрація творів мистецтва. І є велика надія, що серед них з'явиться місце і для стінних розписів Михайла Бойчука та його школи. Історія, а особливо ті її періоди, які в минулому намагалися викреслити, забути та переписати, неодноразово дарувала несподіванки мистецтвознавцям. Так і в хронології Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури є часи, про які важко знайти достовірну інформацію, бо відомості та розповіді про них не достатньо задокументовані або не збереглися.

Але відшукати загублену правду іноді вдається. У розділі про «бойчукістку» Марію Юнак у книзі Валентини Рубан є розповідь такого змісту, що вже у 1933 році «все, що нагадувало спроби монументалістів, не заохочувалось, їх фрески в інституті були затиньковані, згадування імені Бойчука зустрічало жорсткі погляди» [1]. Йдеться про настрої, які панували в КХІ під час переслідування «бойчукістів». Наведена цитата проливає світло на дві речі: по-перше, факт діяльності монументалістів, які вели свої розписи на стінах самого інституту, по-друге, судячи з того, що фрески були затиньковані на хвилі боротьби із Михайлом Бойчуком,

то, напевно, серед них були, принаймні, і ті, що належали до рук «бойчукістів».

Більш докладно про розписи пише Ярослав Кравченко: «водночас, найкраще свідчить про професорові способи навчання робота в майстерні, де стіни були об'єктом праці. З них спочатку здирали старий тиньк, рисували в натуральну величину шкіци, готували свіжий ґрунт для майбутніх фресок. На превеликий жаль, їх по-варварськи знищили після реорганізації інституту... Як свідчать очевидці, тоді були знищені майже всі роботи студентів монументального відділу. Знищили їх як крамолу — боязко, з острахом...» [2]. (До речі, до цього часу в деяких аудиторіях збереглися фрагменти цих фресок, які чекають свого ґрунтового дослідження) [3].

Зараз, на щастя, творча та педагогічна діяльність монументальної школи Михайла Бойчука не забута і становить великий інтерес серед різних поколінь українських мистців та мистецтвознавців. Свідченням цьому є численні статті у періодичних виданнях та дослідницькі наукові роботи, присвячені «бойчукізму». Але разом із тим це яскраве мистецьке явище зберігає ще багато загадок, які є цікавим предметом для вивчення та дослідження. Бо із історії «бойчукізму» вирвана не одна сторінка. Це підтверджують і дивом збережені монументальні розписи в будівлі Національної академії обра-

зотворчого мистецтва і архітектури. Більше половини століття вони підлягали забуттю, але і досі про цю знахідку знають лише лічені фахівці та ті, хто безпосередньо навчається або працює в академії поряд із ними.

Випадково винайдені під час ремонту однієї з аудиторій у 80-х, стінні розписи так і не були ретельно вивчені та реставровані. В роки «перебудови» про них просто забули, та, можливо, це їх і врятувало. Тоді частина художників, викладачів та мистецтвознавців не сприйняла навіть формальну реабілітацію Михайла Бойчука у 1958-му році. Тому зайва увага до творчості «бойчукістів» здатна була не лише створити конфлікт між прибічниками різних поглядів, але і поставити під загрозу подальше існування фресок, їх могли просто забілити знов або знищити під час ремонту, як не вартий ніякої уваги феномен. На щастя, цього не сталося. Прихильників шанування пам'яті митця виявилось більше.

Але і тепер, коли, начебто, усі заборони відкинуто, цей неоціненний скарб переживає подальше забуття та невпинну руйнацію. Сьогодні назріла потреба визнати, що культурна спадщина України має-таки свої монументальні розписи «бойчукістів», які давно заслуговують належної оцінки з боку мистецтвознавців. Це може стати першим кроком до їх збереження для наступних поколінь. Тоді й дослідники мистецтва зі всього світу зможуть не лише побачити фрески української монументальної школи, а й простежити генезис її творчої роботи.

Вони працювали за принципом ренесансних «боттег» та цехових об'єднань, коли учні беруть участь у створенні шедеву. Так було і в майстерні М. Бойчука, і свідченням цьому є плеяда талановитих митців: Софія Нелепінська-Бойчук, Тимофій Бойчук, Оксана Павленко, Василь Седляр, Іван Падалка, Кирило Гвоздик, Охрім Кравченко та інші — їх творчість можна вивчати не тільки в контексті майстерні, а і окремо, бо це є особистості, талант яких на рівні із генієм Михайла Бойчука. Вони були його однодумцями, співзасновниками мистецького

напряму та учнями. Кожне з цих видатних імен має велике значення в утвердженні самобутності української художньої культури ХХ сторіччя. Завдяки їм уявлення світу про українське мистецтво крім О. Архипенка доповнилось новими іменами. Шукаючи в мистецтві найвагоміше, вони, на відміну від багатьох сучасників, усвідомили здатність мистецтва об'єднувати народи і взагалі людство.

Працюючи деякий час у центрі світового мистецтва в Парижі, «бойчукісти» привернули до себе увагу діячів світової культури. І хоч їм не вдалося об'єднати навколо себе думки критиків, все ж вони привнесли у швидке художнє життя Парижу частинку свого неповторного українського світобачення, що увібрало в себе найкраще з культур заходу та сходу. Творчість «бойчукістів» співзвучна українській ліриці і народній пісні, яка, за спогадами Оксани Павленко, часто наспівувалась під час роботи [4]. По витертих образах на іконах та народних картинах Михайло Бойчук навчився читати секрети українського національного стилю. Тепер ми маємо прочитати те, що написано його школою, його учнями. Щоб не тільки не забути, а і зберегти. Бо повага до зусиль, які вкладали у розвиток мистецтва попередні покоління, робить не марними і нові зусилля.

Розписи, що розташовані на другому поверсі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, переносять глядача у той напружений час, коли вони створювались. Вони краще ніж будь-що відображають прагнення митців заглибитися у світ мистецтва, втекти від жахливих буднів, які їх оточували щохвилини. Громадянська війна, нестатки та деструктивний вплив радянської влади, через які їм довелося пройти, ставили усіх на межу існування. І, водночас, у різноманітних образах та сюжетах відбився час, можливо, краще, ніж на те сподівались їх творці. В них можна розгледіти і німе страждання, і скутість, і християнську віру у неможливе та у те, що, врешті, справдиться їх надія на життя,

в якому цінується людська гідність і честь.

Серед усього розмаїття сюжетів настінних розписів найбільшу увагу привертають фрески, в яких найкраще простежується дотримання принципів та засад школи М. Бойчука. Тут є і портрети, серед яких дівчина в червоній хустині та ескіз дитини на блакитному тлі, є і композиції, в яких знайшли своє відображення сцени з життя селян: жінки, що тримають на руках дітей та сюжет селянської праці на току. Мовою мистецтва вони відображають теми, що турбували митців і той шлях, на якому опинився український народ з приходом радянської влади. Зупинимось на деяких з них.

Дівчина в червоній хустині — наче образ для ліричної пісні. В рисах її обличчя причаїлася загадка, яку важко розгадати. Обличчя позбавлено зайвого натуралізму, воно ніби запозичене з давньої візантійської ікони. Виразні засоби доведені до мінімуму, але це не заважає художнику наповнити образ багатим змістом. Лінія передає найтонші відтінки настрою. Гарний овал голови, маленький рот, виразні очі та видовжений шляхетний ніс виявляють складну приховану психологію її душі. На обличчі майже немає емоцій, але уважний глядач помітить очі, повернуті вбік. Що ж це означає? Чи це кохання, чи сум? Напевно, щось із цього змусило її замислитись над своєю долею та замкнутись у собі. На це вказує і ледь похилена набік голова, і долоня, що торкається щоки, і погляд, спрямований у далечінь.

Вона виглядає замріяною або сором'язливою, але в її погляді проступає людська гідність, як німий докір будь-якій брехні та фальші. Обличчя дівчини доповнює вовняна червона хустина, що робить її ще гарнішою. Але в даному разі червоний колір підкреслив її молодість та, можливо, закоханість, а не партійну приналежність. Адже в її обличчі немає і натяку на звиклий для радянського мистецтва образ комсомолки. Автор показав людину, у якої можуть бути складні почуття та душевні переживання, а не тільки демонстрація сили, волі

та емоцій, яка більшою мірою притаманна творам соцреалізму. Така невідповідність радянським стереотипам, напевно, найбільше дратувала противників «бойчукізму».

Звідки ж тоді взявся цей образ дівчини? Майстерне виконання фрески вказує на те, що її автор або сам Михайло Бойчук, або хтось із найближчих його учнів, монументалістів, чие ім'я добре відоме (Василь Седляр, Іван Падалка, Тимофій Бойчук, Оксана Павленко та інші). Аналізуючи походження композиції, портрету дівчини в червоній хустині особливо співзвучним з-поміж інших творів «бойчукістів» виглядає дереворит «Пастушка» (1910-ті) Михайла Бойчука [5]. На перший погляд, єдине, що в них схоже — це узагальнений образ дівчини у вовняній хустині. Але уважне дослідження виявляє певну кількість ознак та композиційну модель, що лежать в основі обох творів. І ракурс голови, і рука, що ледь торкається обличчя, ніби точно вгадують жести і позу дівчини у фресці. З єдиною різницею — зображення у деревориті дзеркально протилежне. Але це є абсолютно зрозумілим, зважаючи на обернену техніку виконання дереворитів. Завершує перелік рівно зрізане волосся, що також є характерним для обох творів. Цікавим є і той факт, що образ пастушки виникає у творчості М. Бойчука неодноразово, у більш ранньому графічному варіанті він зустрічається під назвою «Жінка з гусками» 1907 року. В ньому рука також торкається обличчя, але зображення тут не обернене, а саме таке, як на фресці. Звертаючись до цього мотиву знову і знов, автор винайшов оригінальну композиційну модель для образу пастушки, яка і проявилась, імовірно, у вищезгаданій монументальній роботі. Це підтверджує вже відомий факт, що М. Бойчук був дуже ретельним у підборі композиції для своїх творів, шукаючи вірці у мистецтві різних часів і народів.

Крім того, характер лінії та прийомів, використаний у фресці, дуже подібний до тих, що присутні у творах Михайла Бойчука, які нечисельно збереглися в оригіналі та на репро-

дукціях. Особливу увагу у зв'язку з цим, привертає твір «Жінка» 1907 р. та «Портрет Андрія Шептицького» 1910-х [5].

Що спільного в цих творах із вищезгаданою монументальною роботою? Майстер ретельно добирає кожну лінію, як вправний хірург знаходить потрібний йому інструмент, щоб ефективно, без зайвих рухів досягти поставленої перед ним мети. Лаконізм митця тяжіє до іконопису. Звертаючись до головних елементів обличчя, автор проявляє лише принципові риси. В своєму прагненні досягти монументальності він надає перевагу простоті та переконливості засобів. Художня мова Михайла Бойчука не багатослівна, але його послання глядачу — як закована у риму поезія. Його лінія ніколи не обривається випадково, вона наче залізна: гнеться, вплавається в іншу, але змінює свій напрям лише там, де проявляє себе конструктивна основа, бо кожен її вигин є значним і невід'ємним елементом всієї композиції. Михайло Бойчук зважав і на символіку різних ліній. Дуга та пряма виглядає більш принциповою та ідеальною, а ламана і дрібна позначає стихійність, мінливість і тимчасовість.

Аналізуючи здобутки Михайла Бойчука «на заході», один з перших дослідників його творчості О. Сліпко-Москальців так охарактеризував вищезгадану «Жінку» 1907 р.: «... треба відзначити і те, що вже в цьому творі помітна архітектурна урівноваженість окремих частин» [6]. Ця цитата дуже вірно відображає не тільки композиційну, а і пластичну особливість, яка притаманна роботам Михайла Бойчука. Голова, плечі, обличчя і рука у фресці з дівчиною в червоній хустині наче рівномірно розподіляють силу тяжіння, підкреслюючи застиглість та медитативний спокій. За взірцями для цієї роботи автор звертається більше до візантійського та давньоруського живопису, ніж до народного малярства. Це простежується у прихованій складній психології та вишуканості, шляхетності самого обличчя дівчини. Одяг тонально зливається у суцільну пляму, обличчя і рука — наче острів-

ці у цій гущі. А прозорі, м'які та легкі світлотіні на обличчі і руді нанесені не тільки професійно, а вже досягати тональних переходів за допомогою темпері потребує великих знань та досвіду, але і з великою повагою до техніки монументального живопису. Цей твір виконаний наче приклад, що допоможе учням виховати смак та оволодіти майстерністю фрески.

Отже, все вищезгадане схиляє думку на користь гіпотези, що портрет дівчини у червоній хустині — твір самого Михайла Бойчука. Але остаточні висновки зробить час та подальші дослідження.

Відомо, що під час громадянської війни і пізніше «бойчукісти» разом із іншими художниками неодноразово брали участь у створенні розписів з нагоди революційних свят. До кінця двадцятих років радянська влада ще вселяла надію на розбудову господарства та встановлення миру всупереч безладу та анархізму. За словами О. Пушкаш: «то була мрія про добробут і злагоду після братовбивчої війни» [7]. Тому агітаційна тематика сприймалася митцями як «праве діло», а вже тоді ще не було того агресивного наступу на творчу волю художників, який почався у 30-х. Свідченням цього є хоча б той факт, що в мистецькому середовищі у 20-ті роки активно велись дискусії, а культурне життя стрімко йшло вгору. Це час, коли з'являлись та розвивались спілки, гурти та інші творчі об'єднання (найбільш відомі з них — АРМУ, АХЧУ, ОСМУ, ОММУ). Серед них і Асоціація революційних митців України (АРМУ, 1925 р.), у якій провідне місце займали «бойчукісти».

Маючи великий авторитет серед студентів та викладачів ХХІ, М. Бойчук разом із своїми учнями охоче брався за виконання монументальних розписів як у Києві, так і в інших містах України. У нього була велика мрія, що діяльність його школи не тільки стане яскравим явищем у національній художній культурі, а і представлятиме самобутнє мистецтво України на високому світовому рівні. «Ми будемо буду-

вати міста, розписувати будинки — ми повинні творити Велике Мистецтво. Це наш творчий шлях» — казав своїм учням М. Бойчук [3]. І саме аудиторії в КХІ стали на певний час головною творчою лабораторією «бойчукістів», де студенти вдосконалювали свою майстерність. Тут з'являлись і нові сили для підйому монументального руху на національному рівні. У будівлі КХІ, можливо, вперше випробовували свої сили художники, які пізніше брали участь у створенні живопису на стінах Селянського санаторію в Одесі 1927–1928 та Червонозаводського театру у Харкові 1933–1935. На прикладі збережених в НАОМА розписів тепер можна простежити генезис творчості, еволюцію художніх засобів та композиційних схем учнів М. Бойчука.

Композиція, що зображає працю селян на току, є свідченням розмаху, з яким велось навчання монументалістів у КХІ. У ній панує знайомий з сюжетів революційної тематики настрій трудового ентузіазму та відклику на потребу часу [8]. У творі відчувається несподіваність у характері написання. Так, наприклад, права і ліва частини композиції дещо відмінні за своїми художніми засобами. Ліва частина більше тяжіє до настанов «бойчукізму», в той час як права знаходить спільні риси з політичним плакатом періоду громадянської війни. У розподілі творчих принципів втілювалась і певна історична алегорія (йдеться про розмежування лівого і правого мистецтва). А, можливо, це робилось і свідомо, адже до кінця 20-х років конфлікт між викладачами різних мистецьких поглядів у КХІ набирив усе більших обертів, охоплюючи і студентів. Цікавим є те, що дія в композиції розвивається з правого боку ліворуч, а не навпаки. Як і сам сюжет, так і його вирішення є доволі незвичайним: з однієї сторони селяни передають снопи, а з іншої несуть зерно додому, посередині молотарка, а зверху на задньому плані — велика гора зерна.

Тема селянського життя неодноразово проявлялась у сюжетах монументальних розписів «бойчукістів»: «...молоді художники — студен-

ти Академії — зображали сцени праці і побуту селян, які поверталися з оранки чи жнив, займалися сільськогосподарськими роботами чи відпочивали після них» [9].

Інший сюжет із селянського життя, на якому зображені матері і діти, має багато втрачено. Імовірно, розпис пошкодили під час розчищення. Нижня частина композиції майже повністю знищена, тому деталі лишаються невідомими. Чіткішою є верхня частина, тут проглядається пейзаж із деревом, хата і троє жінок з немовлятами. Сцена зображає звичну для матерів побутову роботу: купання, сповивання, годування. Живопис обрамляє намальована рамка. Дві жінки і немовлята, що розташувалися ліворуч від середини, створюють композиційний центр, праворуч від них ще одна жінка із дитиною. Автор даного сюжету переосмислив засоби українського народного малярства на формотворчих і композиційних прийомах італійського проторенесансу. У цьому творі простежуються характерні для «бойчукізму» принципи і навіть у теперішньому стані він передає закладені митцем настрої та зміст: з одного боку материнство — це важка праця, а з іншого — образ матері, завдяки засобам вищезгаданих взірців, набуває у розписі сакрального значення.

Досвідчені поради вчителя допомагали студентам КХІ сміливо розв'язували складні формотворчі завдання, з легкістю звертаючись до багатофігурних композицій. Тут вони набирались майстерності для розпису нових будівель.

М. Бойчук, крім художнього, мав ще великий педагогічний талент. Він робив поступки та допомагав працьовитим і здібним до навчання студентам, навіть якщо їм бракувало мистецької освіти. «Даючи їм міцну професійну школу, Бойчук разом з тим використовував і те специфічне “уміння”, ту фольклорну основу, яка була притаманна їм початково, адже в більшості своїй учні М. Бойчука — вчорашні селяни» [9]. Він прагнув у такий спосіб відшукати якомога більше талановитих учнів, щоб виявити нові сили для розвитку національної художньої культури.

Серед знайдених в НАОМА розписів особливе місце належить портретам. Їх різноманітність та кількість свідчать про те, що цей жанр був важливим завданням у процесі навчання студентів-монументалістів КХІ. Ескіз дитини на блакитному тлі, на якому вже з'явилися ознаки невідворотних втрат, є сумним прикладом руйнування спадщини, яка могла би бути збереженою. Технічна досконалість живопису, яка проступає над втратами, викликає зрозуміле питання: хто ж міг бути автором цього настінного портрету, і невже історія не зберегла більше і сліду його таланту? Такі роботи, як вищезгадана дівчина в червоній хустині та ескіз дитини на блакитному тлі, виконані з великою майстерністю і є прикладами високопрофесійного мистецтва. Щодо інших портретів, то їх можна з більшою чи меншою мірою віднести до перших, самостійних творчих кроків студентів у майстерні М. Бойчука. Найцікавіші з них відбивають дух формотворчих експериментів: дитячий портрет на вохристо-жовтому тлі та жінка із білою драперією. У монументальних портретах в НАОМА проявились майстерність і пошуки, але в них немає жодної кон'юнктури відносно радянської влади. Проте незабаром ситуація, як в інституті, так і загалом в суспільстві, зміниться.

Всупереч загальному, на той час, піднесенню мистецького і культурного руху, у 1930-х роках стрімка централізація радянської влади звела нанівець усі досягнення попередніх років. Романтичний революційний запал громадянської війни уже в кінці 1920-х майже повністю був вичерпаний, і партійні лідери почали посилювати свій ідеологічний вплив на митців.

У 1930 році у КХІ, за підтримки провладних видань, почалися цілеспрямована травля та ідеологічний тиск на прибічників «лівого мистецтва», в результаті чого Михайло Бойчук та його однодумці серед викладачів змушені були полишити викладацьку роботу [10]. Невдовзі після цього КХІ було перейменовано на Київський інститут пролетарської мистець-

кої культури, а монументальні розписи «бойчуків» були затиньковані і забуті.

Нищення «бойчукізму» продовжилось і після цього та стало нав'язливою ідеєю НКВС. За сфабрикованою у 1937 році справою М. Бойчука, І. Падалку, В. Сідляра та С. Нелепинську-Бойчук було засуджено до смертної кари і розстріляно [11]. Разом із цим підлягали знищенню і всі їх роботи. Але пам'ять про них, на щастя, живе і сьогодні. Особливо коли вдивляєшся у безцінні оригінали їх творчості, яких лишились одиниці.

Незважаючи на хаотичне, неузгоджене розташування більшості розписів у НАОМА, віддавшись на кілька метрів, глядач може побачити, що окремі фрески наче доповнюють одна одну, як у колажі. Разом вони створюють яскравий синтезований образ часу. І в цьому образі руйнівній ідеології протиставлена тема людської гідності. Таке протистояння мало місце як в історії України, так і в долі Михайла Бойчука та започаткованої ним школи.

Розписи, які знаходяться у будівлі НАОМА, є цікавою сторінкою в історії «бойчукізму», і вони потребують свого подальшого дослідження та реставрації. Зараз відомі не всі обставини їх створення, та стає очевидним, що вони відігравали важливу роль у підготовці та творчому вдосконаленні студентів-монументалістів, учнів М. Бойчука. Це проливає світло і на те, чому про них майже не згадується у тогочасних літературних джерелах, адже під час практичної роботи фрески перебували у постійних змінах: їх забілювали, щоб малювати заново, кожен раз, коли проходив своє «творче хрещення» новий учень. Але сьогодні поверхневе ставлення до них не може бути виправданим, бо в Україні майже весь монументальний живопис «бойчуків» було знищено.

Чи торкався до цих стін своїм пензлем сам Михайло Бойчук, чи тільки його учні? Для відповіді на це питання треба продовжити дослідження та обговорення розписів в НАОМА за участю найдосвідченіших фахівців. Лишається ще багато нез'ясованих фактів, як, наприклад, скільки

фресок знаходиться і досі під тиньком, але приналежність, принаймні, частини з них до рук «бойчукістів» викликає все менше сумнівів.

Ці розписи, як і багато інших маловідомих скарбів українського художньої культури, несуть в собі ту частку національної ідентичності, яку легко загубити у забутті. Піднімаючи взагалі тему збереження культурної спадщини, треба наголосити на тому, що увага до художньої скарбниці України не тільки сприяє відновленню та утвердженню місця української історії і культури у світовому контексті, але і збільшує її авторитет. Для цього є великий потенціал у спільній реставрації творів українського мистецтва разом з фахівцями із інших країн. Такі проекти привертають увагу світу, і в той же час самих українців до їх власної культури. Якщо демократичний вектор та відкритість суспільства є для України константою, то наступним кроком повинно стати активне формування культурного обличчя України у світі, на рівні, яким воно є у Італії, Франції, Германії, Іспанії, Англії та в більшій чи меншій мірі у кожній європейській країні. Процес утвердження самобутності української культури може стати більш привабливим і для молоді, якщо увага до національної спадщини, наприклад, у педагогічній роботі, буде зазначатись у контексті сучасного мистецтва та тих тенденцій, що цікавлять молодь. Зв'язки, взаємообумовленість, аналогії можуть допомогти підростаючому поколінню розвіяти стереотипи та натомість здобути нові знання. Можливо, тоді процес взаємодії та інтеграції України із світовою культурою буде набагато ефективнішим і цілеспрямованішим. Бо як творчість художни-

ка та його школи, так і культура цілої нації цікаві світу своєю самобутністю, оригінальністю, несхожістю на інші.

Для перших кроків на цьому шляху, сьогодні доцільно було б створити щорічний конкурс або своєрідний навчальний експеримент по копіюванню збережених в оригіналі чи на репродукціях творів «бойчукістів». Залучити до цього проекту якомога більше студентів з різних вищих та середніх мистецьких учбових закладів. Найкращі твори експонувати в різних містах України і закордоном. Якщо ми проявимо інтерес до витоків національної самобутності, то і для світу українська культура стане набагато цікавішою. Тоді не за горами буде той час, коли знищені колективні монументальні розписи «бойчукістів» оживуть у рукотворних копіях в натуральний розмір. Такі розписи разом із копіями могли б гарно доповнити, наприклад, меморіальний музей, присвячений «бойчукізму», або, хоча б, стіни учбового закладу, реставраційних майстерень.

Усвідомивши всю взаємообумовленість вищезгаданих явищ, утвердження самобутнього українського мистецтва може набутти нових стимулів і у творчості митців. Важливо лише щоб не забулися ті відважні імена, що вибудували цей український шлях інтеграції у світове мистецтво і культуру, шукаючи національну самобутність іноді дуже важкою ціною. Школа М. Бойчука, яка присвятила себе цій справі, може по праву називатися гордістю української нації. На її прикладі виросло не одне покоління митців, що склали міцний фундамент для наступних кроків у цьому напрямі.

1. Рубан В. Забытые имена: Рассказы об украинских художниках XIX — начала XX вв. — К., 1990. — С. 265.
2. Овчинников В. Бойчукіст Микола Рокицький // Українська академія мистецтв. — К., 2001. — Вип. 8. — С. 302.
3. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час // Вісник Львівської національної академії мистецтв. — К., 2005. — Вип. 18. — С. 312.

4. *Череватенко А.* «Промовте — життя моє — і стримайте сльози...»: Художник Оксана Павленко згадує, розповідає // Наука і культура України. — К., 1987. — Вип. 21. — С. 383.
5. *Соколюк А.* Графіка Бойчукістів — К., 2002. — С. 224.
6. *Сліпко-Москальців О.* Михайло Бойчук. — К.; Харків, 1930. — С. 61.
7. *Пушкаш О.* «Треба почати... відродження українського мистецтва від коріння» // Пам'ять століть. — К., 2000. — № 1/2. — С. 144–154.
8. *Белічко Ю.* Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни. — К., 1980. — С. 183.
9. *Лебедева В.* Школа фрескової живописи на Україні в первое десятилетие советской власти // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. — М., 1973. — Сб. 2. — С. 361.
10. *Ковальчук О.* Митець, педагог-новатор (До 120-ти річчя від дня народження М. Л. Бойчука) // Українська академія мистецтва. — К, 2002. — Вип. 9. — С. 261.
11. *Білокін С.* Межи Сціллою й Харибдою // Образотворче мистецтво. — К., 2003. — № 4. — С. 8–15.

**Анотація.** Стінні розписи в будинку Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури розглянуті в контексті історії їх виникнення. Виявлено, що в цих розписах приймали участь студенти майстерні монументального живопису Михайла Бойчука. На конкретних прикладах вивчаються сюжети та композиції розписів. У розписах виявлені та ідентифіковані творчі принципи, які відповідають монументальній школі Михайла Бойчука. Звертається увага також на необхідність їх подальшого дослідження та збереження.

**Ключові слова:** монументальний живопис, культурна спадщина, Михайло Бойчук, бойчукісти.

**Аннотация.** Стенные росписи в здании Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры рассмотрены в контексте истории их возникновения. Выявлено, что в этих росписях принимали участие студенты мастерской монументальной живописи Михаила Бойчука. На конкретных примерах изучаются сюжеты и композиции росписей. В росписях выявлены и идентифицированы творческие принципы, которые соответствуют монументальной школе Михаила Бойчука. Обращается внимание также на необходимость их дальнейшего исследования и сохранения.

**Ключевые слова:** монументальная живопись, культурное наследие, Михаил Бойчук, бойчукисты.

**Summary.** The wall paintings in the building of the National academy of fine art and architecture are considered in the context of the period they were originate. It is exposed that students of Mykhailo Boichuk's monumental painting studio took part in creation of this wall paintings. Subjects and composition of the wall paintings traced on concrete examples. It's exposed that creative principles in this wall paintings are correspond with Mykhailo Boichuk's monumental school. Attention is paid also on the necessity of the further research and conservation of this wall paintings.

**Keywords:** monumental painting, cultural heritage, Mykhailo Boichuk, boichukists.