

Соколюк Л.Д.

доктор мистецтвознавства, професор,
Харківська державна академія
дизайну і мистецтва

БОЙЧУКІСТИ В АРМУ

Анотація. У статті розкривається творча діяльність представників школи М.Бойчука в контексті теорії і практики Асоціації революційного мистецтва України. Проаналізовано нові творчі принципи в картинах другої половини 1920-х років. Внесено корективи щодо назв робіт та дат створення, що уможливить уникнення помилок, які переходять з однієї сучасної публікації в іншу.

Ключові слова: АРМУ, АХРР, Бойчук, бойчукісти, виставкова діяльність, монументальний образ, творчий метод.

Аннотация. Соколюк Л.Д. *Бойчукісти в АРМУ.* В статье раскрывается творческая деятельность представителей школы М.Бойчука в контексте теории и практики Ассоциации революционного искусства Украины. Проанализированы новые творческие принципы в картинах второй половины 1920-х годов. Внесены коррективы относительно названий работ и дат создания, что будет способствовать избежанию ошибок, переходящих из одной современной публикации в другую.

Ключевые слова: АРМУ, АХРР, Бойчук, бойчукісти, выставочная деятельность, монументальный образ, творческий метод.

Annotation. Sokolyuk L.D. *Boichukists in ARMU.* This article is devoted to the analysis of representatives M. Boichuk school creative work according of the theory and practice ARMU. New art principles in the pictures of second half 1920-es are exposed. The corrections as to the analysis of boichukists creative activity that are traveled from one publication to another in a number of the contemporary searches have been done.

Key words: ARMU, AKHRR, Boichuk, boichukists, exhibition activity, monumental image, creative method.

Постановка проблеми: Феномен бойчукізму, як унікального явища української художньої культури першої третини ХХ ст., продовжує притягувати все нових і нових дослідників. Втім низка питань ще спеціально не розглядалася, як, зокрема, діяльність бойчукістів у контексті теорії і практики АРМУ з точки зору еволюції бойчукізму у другій половині 1920-х років. У більшості досліджень сучасних авторів мають місце неточності, помилки, які переходять з однієї публікації в іншу.

Результати дослідження. Певне поліпшення економічного стану і народного життя в Україні за кілька років неупроводжувалося новим поживленням інтересу до мистецьких проблем. Яким бути мистецтву пролетаріату? Яким шляхом воно розвиватиметься за нових історичних умов? Така проблема з усією гостротою постала в українському мистецтві середини 1920-х років. «Всім відомі численні спроби визначити суть і шляхи нового мистецтва, мистецтва пролетаріату: безкінечні «ізм», що мінялися як в калейдоскопі, протягом довгих років, суперечки з приводу «пролетарського мистецтва» і пролетарської культури, боротьба й зміна напрямків, угруповань, течій. Тепер уже можна підсумувати увесь цей етап, можна оцінити спроби й наслідки всіх шукань на сьогоднішній день», – писав 1926 року ректор Київського художнього інституту І.Врона¹.

Утім зміна суспільно-політичної ситуації не порушила співіснування реалістичних та модерних тенденцій, що було притаманним і художньому процесу попереднього десятиліття, а формування їх новітніх форм відбувалося надзвичайно складним і суперечливим шляхом. Характерним явищем художнього життя України 1920-х років стало виникнення нових мистецьких угруповань. У першій половині другого десятиліття виникли Асоціація художників Червоної України (АХЧУ) і Асоціація революційного мистецтва України (АРМУ). Становлення АХЧУ розпочинається з 1923 року і збігається з початком виставкової діяльності та її активізацією в Україні Асоціації художників революційної Росії (АХРР). Заснування у 1925 році Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ), подібно до АХЧУ, було реакцією на намагання АХРР затвердити свою гегемонію в Україні. І АХЧУ і АРМУ розглядали себе як всеукраїнські мистецькі об'єднання з розгалуженою мережею своїх філій у різних українських містах.

Головним ідеологом АРМУ став ректор Київського художнього інституту Іван Врона, який у своїх виступах в пресі «намагався підвести міцний марксистський фундамент під діяльність асоціації і представити її діяльність як таку, що найбільше відповідає тій добі – добі «війн і революцій, соціалістичного перевороту»². Виходячи з основних положень марксизму, Врона розглядав мистецтво як додаток ідеології, акцентуючи на його виховній ідеологічній функції та віддаючи їй перевагу перед суто естетичною, як це було за доби модерну. Ядром цього мистецького об'єднання стали представники школи М. Бойчука, або бойчукісти, як їх починали називати, а основними теоретиками, окрім І. Врони, – В. Седляр та П. Горбенко.

Надійшла до редакції 10.12.2011

Окрім «марксіського світогляду», І. Врона серед програмних засад АРМУ передбачав «поширення мистецької роботи на організацію всієї матеріальної культури нового суспільства (архітектура, мебля, посуд, тканини: одіж, килими й т. ін.), себ-то максимальної індустріалізації мистецтва, що цілком занедбала попередня буржуазна естетика з її культом станковізму, як вищої форми мистецтва»³. Це об'єднувало АРМУ і з ідеями «виробничого» руху, і з напрямком діяльності школи М.Бойчука.

Однак цей програмний принцип АРМУ йшов урозріз з настановами російської АХРР, що, обравши для себе за орієнтир мистецтво російських передвижників і потіснивши «лівих», встановила свою гегемонію, «принаймні в РСФРР, з претензіями дальшого поширення», як відзначав Врона⁴. Перед українським мистецтвом постала реальна загроза нової хвилі русифікації, що несло небезпеку для національного культурного відродження⁵. Задля збереження національної самобутності українського мистецтва необхідно було обрати незалежний від такого впливу шлях розвитку. На нього і ступила АРМУ, ставши, по суті, антиподом АХРРу.

Василь Седляр за нових історичних обставин продовжив розвиток і теоретичне обґрунтування засад школи М.Бойчука, став рупором ідей вчителя. Бойчук, як відомо, унікав публічних виступів і причина, очевидно, не тільки в особливостях характеру, а і в біографії: меценатство А.Шептицького, робота в релігійному малярстві, що, з точки зору класового підходу, упроваджене новою владою, та боротьби з релігією надавало рис «неповноцінності» мистецькій діяльності засновника школи.

У лютому-березні 1926 року В.Седляр на дискусіях у Києві, Харкові, Одесі оголосив доповідь «АХРР та АРМУ», видану згодом окремою брошурою. Виступаючи, з одного боку, теоретиком школи М.Бойчука, яку він представляв, а з іншого – всієї асоціації українських митців, що обрали для себе шлях розбудови нового, революційного мистецтва в суспільстві, яке націлювалось на будівництво комунізму, Седляр, перш за все, попереджував, що накреслити перспективу розвитку художньої культури, передбачити її майбутнє – актуальна, але нелегка задача. Зробити це можна, лише спираючись на правильну оцінку сучасного стану, який навряд чи можна визнати задовільним, бо через «відсутність постійного художнього виробництва» художники, які пережили роки революції, «значно знизилися в своєму фаховому поступі»⁶.

Більше того, намагаючись окреслити розвій української художньої культури у новому «безкласовому» суспільстві, Седляр звертається не стільки до позиції Леніна, який, знайшовши «слизьке місце» у пролеткультів про ставлення до класичної спадщини, підніс його в абсолют, не зрозумівши їхніх багатьох цінних ідей, зокрема «виробничої» теорії Б.Арватова. Увагу Седляра притягує стаття опонента Леніна з питань державного будівництва і культури Л.Троцького «Искусство революции и социалистическая культура», в якій останній писав, що «мистецтво

майбутнього буде не прикрашаючим, а формуючим». Розвиваючи цю думку, Троцький підкреслював, що це «не значить, що зникне станкове малярство, але на перший план виступить мистецтво, зв'язане з усіма розгалуженнями техніки, в повнім контакті з тенденціями індустріальної культури»⁷. Одним словом, Троцький передбачав особливе значення художньо-промислових форм, або, звертаючись до сучасної термінології, – дизайнерської діяльності, в системі мистецтва новітньої цивілізації, що обумовлено технічним прогресом. Зрозуміло, що така позиція АРМУ в подальшому відіграє свою роль, коли міжпартійна боротьба в колишньому СРСР в 1930-ті роки завершиться ствердженням сталінського режиму, політикою фізичного винищення усіх сталінських опонентів.

Нагальну потребу в розвитку художньо-промислових форм Седляр пов'язував з проблемою глядача, якому це мистецтво адресується, підкреслюючи, що «не на індивідуальне споживання мусимо ми рахувати, а на колектив, на масу. Колектив же і маса може користуватись мистецтвом або ж монументальним, або ж мистецтвом, злитим з виробництвом». Уявляти «наближення мистецтва до мас лише через музеї неможливо», «утопія»⁸, наголошував він. В цих засадах АРМУ, спрямованих проти культу станковізму, сфокусована «історія думок» протягом довгих років щодо шляхів розвитку новітнього українського мистецтва М. Бойчука.

Підкреслюючи важливу соціальну роль митця у розбудові мистецької культури для народних мас у зв'язку з новими формами побуту, АРМУ, зауважує Седляр, не заперечує станковізм, але вважає, що суто образотворче мистецтво так само необхідно пристосувати до нових форм життя, побуту. Але особливе значення надаватиметься «виробничим» формам. Це зовсім не «прикладництво, фахівців для якого підготовляла Строганівська школа в Москві, як уявляють «ахррівці», а «продукти мистецької праці, що йдуть в масу (робітничу, селянську) через різні галузі виробництва (книжка, ілюстрація, плакат, посуд, ситець чи інший крам, будинок робітничого поселення)». Це буде глибока й особлива культура, яку, за словами Седляра, можна «як форму ідеології протиставити європейській буржуазній мистецькій культурі»⁹.

Як найавторитетніший орієнтир для себе «ахррівці» обрали мистецтво російських передвижників, оголосивши зміст ознакою справжнього твору та ігноруючи значення нових формальних пошуків. Як зауважував Врона, коментуючи такі настанови, «пиши на революційний сюжет і все гаразд»¹⁰. Седляр теж вбачав у подібних заявах наміри повернутися до вже пройденого шляху під прикриттям революційних фраз, що простежується вже в самій назві «стилю героїчного реалізму». «Як же з'являється стиль героїчного реалізму АХРР? – запитував він і відповідав, іронізуючи: – А це видно з платформи їх, де ми знаходимо таке:

*Революційний день – героїчний день,
революційний мент – героїчний мент,*

ну а далі вже само собою і «герої труда» і «герої Червоної Армії», то і не дивно, що висновок ми ба-

чимо такий, – як усе це «героїчне», то і «мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания»¹¹.

Розкриваючи наївність трактування поняття стилю «ахррівцями», Седляр подає його розуміння представниками АРМУ. Стиль епохи, як це уявляв Бойчук, створюється протягом не одного десятиріччя і не однією генерацією художників. Нова історична доба соціалізму, – стверджував Седляр, – витворить свій стиль і форми. Винайти стиль – значить визначитися з формою, бо стиль в пластичних мистецтвах перш за все сприймається через форму, тобто є категорією формальною, що, до речі, доводять і сучасні дослідники¹². Отже, відмежовуючись від формальних шукань і разом з тим претендуючи на новий стиль, АХРР міг лише скористатися готовою формою, яку він і намагався перейняти без усяких корективів і змін – «натуралізм передвизників»¹³. На початку другої половини 1920-х років Седляр ще міг вільно робити подібні заяви: зберігалась толерантність до митців, які прагнули нового художньо-образного мислення, просякнення в таємниці форми та її елементів.

На той час лідери лівих течій, представники молоді професури у Баугаузі, ВХУТЕМАСі навчали студентів на рівні абстрагованих побудов відкривати нові принципи формоутворення, спираючись на такі елементи, як лінія, форма, колір, фактура тощо. Складовою частиною навчання у Київському художньому інституті став цикл художньо-технічних дисциплін (фортех), розрахований на виховання у студентської молоді відчуття узагальненої форми, її розташування і взаємодії у просторі тощо. Проблема форми не втрачала актуальності й для АРМУ. Седляр, як ідеолог асоціації, наголошував на необхідності розвитку і піднесення українських форм мистецтва, «забаних в минулому й затриманих на кустарному рівні через великодержавну політику царату»¹⁴, хоча конкретизації поняття не давав ні він, ні І.Врона, який очолював АРМУ.

Однак, критикуючи у 1926 році АХРР, і Врона, і Седляр навряд чи могли здогадуватись, що успіхи українського культурного відродження вже непокоїли партійну верхівку в Москві. Не можна не погодитися з думкою М.Шкандрія, що в той час як «Хвильовий закликав українських поетів відкинути російські стилі і орієнтуватись на Західну Європу, АРМУ дотримувалася такої ж точки зору стосовно мистецтва»¹⁵. І вже 1926 року з Москви до Києва надійшов лист Сталіна «Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК КП(б)У»¹⁶ (Каганович у 1925 – 1928 рр. – перший секретар ЦК КП(б)У – Л.С.), в якому засуджувався «хвильовизм» в особі М.Хвильового, який, висунувши гасло «Геть від Москви!», відстоював європейський рівень української літератури, виступав проти масовізму, просвітництва, епігонського наслідування російської літератури. І вже в червні 1926 року пленум ЦК КП(б)У виніс спеціальну постанову про Хвильового: «Кинуті в пресі гасла орієнтації на Європу, «геть од Москви» і т.ін. в значній мірі показні... Такі гасла можуть бути прапором для української буржуазії, що

зростає на ґрунті непу, бо вона під орієнтацією на Європу безперечно розуміє: відмежування від фортеці міжнародної революційної столиці СРСР – Москви»¹⁷.

Невдовзі розпочнеться широкомасштабна критика «хвильовизму» як початок наступу на новітню українську культуру. Однак на той час ні представники школи М. Бойчука, ні такі майстри авангардного мистецтва, як О. Богомазов, В. Єрмілов, В. Пальмов, В. Татлін, В. Хвостенко-Хвостов, ні майстер модерної стилістики М. Жук, ні відомий своїм захопленням імпресіонізмом пейзажист М. Бурачек, які увійшли до складу АРМУ, і припустити не могли, як може обернутися проти них в недалекому майбутньому зміст цього листа. Вони продовжували свої експерименти у сфері образотворення, демонструючи все нові і нові способи інтерпретації реальності.

Творчий експеримент продовжує і М. Бойчук. В цей період він дещо інакше підходить до зображення людини і простору, ніж це робили представники його школи, працюючи над розписами у Луцьких казармах або в Кооперативному інституті. Бойчук розвиває ті нові принципи, що намітилися в його експериментальних малюнках 1922-1925 років¹⁸. Моделюючи форму, він посилює її пластичну відчутність, створює для об'ємної фігури простір, в якому вона може вільно рухатись і міцно стояти на ногах, вирішує проблему просторового ритму, поєднуючи все це з вимогами монументального образу, розрахованого на «рельєфне» сприйняття («Жінка, що поливає дерево», «Хлопець», «Біля столу», «Біля буфету»). У розв'язанні цих проблем Бойчук спирається, перш за все, на досвід Джотто і більш пізніх представників раннього Відродження. Втім, посилюючи «рельєфність» фігур, збільшуючи простір, не відмовляється і від «зворотної» перспективи візантійців. Результати експерименту втілювалися в педагогічну практику Майстра в Київському художньому інституті, в творчості представників школи. Про нове розуміння задач монументального образу свідчать малюнки оголеної натури («Дівчина» С. Колоса, «Натурниця» А. Іванової) та зображення жінки в буденній сукні студента О. Кравченка.

Весною 1927 року відбулася подія, особливо важлива не тільки для школи Михайла Бойчука, а взагалі для всього новітнього українського мистецтва. Між 19 березня і 20 квітня у Харкові демонструвалася I Всеукраїнська виставка АРМУ – перша всеукраїнська виставка в Україні через десять років після революційних потрясінь. Як відзначав І. Врона, ця виставка об'єднала найвидатнішу за кваліфікацією частину сучасних українських митців і представила у всеукраїнському масштабі все сучасне українське мистецтво¹⁹. Їй передували місцеві виставки асоціації в Києві, Одесі, Дніпропетровську. А в листопаді 1927 року в Харкові відкрилася Всеукраїнська ювілейна виставка, присвячена 10-річчю Жовтня, яка після закриття у лютому 1928 року була показана у низці інших українських міст – Києві, Одесі, Дніпропетровську, Луганську, Донецьку, Макіївці і Маріуполі. Виставка мала справді всеохоплюючий характер. На ній були представлені різні художні



В липні місяці в Харкові відбувся Перший Всеукраїнський З'їзд Асоціації Революційного Мистецтва України (АРМУ). За майже рік організаційної роботи було охоплено цілу Україну. Філії вчиняв АРМУ в у Києві, Одесі, Харкові, Катеринославі, Артемівську, Стадіно. АРМУ робить велике діло організації активних митців образотворчого мистецтва для розрішення актуальних завдань радянської культури й мистецького будівництва. На лінійковій групі новообраного ЦБ АРМУ та членів організації: 1. Врона І. Й., голова ЦБ (Київ); 2. проф. Таран, заступник голови ЦБ (Київ); 3. Седляр В., генеральний секретар Асоціації (Межигір'я); 4. проф. Фроєрман, член ЦБ (Одеса); 5. проф. Кратко, чл. АРМУ, скарбник (Київ); 6. т. Рабінович, член ЦБ, (Одеса); 7. т. Резнік, чл. ЦБ (Дніпропетровське); 8. т. Довженко, секретар Одеської філії АРМУ, 9. т. Довгаль, чл. АРМУ (Харків); 10. т. Паладак, чл. АРМУ (Харків); 11. т. Прохоров, чл. АРМУ (Харків); 12. т. Янушевський, чл. АРМУ (Київ).

ЦБ АРМУ та члени асоціації.
Фоторепродукція в журналі:
Всесвіт. – 1926. – № 15 (38). –
15 серпня. – С. 4.



М. Бойчук. Жінка, що поливає дерево.
1920-ті рр. Начерк. Папір,
графітний олівець. НХМУ. Київ



М. Бойчук. Хлопець. 1925.
Репродукція в кн.: О. Сліпко-
Москальцев. М. Бойчук. –
Харків: Рух. – 1930. – Іл. VII



М. Бойчук. Біля буфету. 1926 –
1927. Репродукція в кн.: О. Сліпко-
Москальцев. М. Бойчук. – Харків: Рух.
– 1930. – Іл. IX



М. Бойчук. Біля столу.
Репродукція в кн.: О. Сліпко-
Москальцев. М. Бойчук. –
Харків: Рух. – 1930. – Іл. VIII

об'єднання України – АРМУ, АХЧУ, ОСМУ, Товариство художників імені К.К. Костанді, а також твори митців поза об'єднаннями, викладачів і студентів Київського художнього інституту, Харківського художнього технікуму, Одеського політехнікуму образотворчих мистецтв, Межигірського і Миргородського художньо-керамічних технікумів. Нічого подібного ніколи раніше не було.

За мету I Всеукраїнської виставки АРМУ було поставлено відобразити головні лінії роботи Асоціації, показати розмаїття творчих пошуків в українському мистецтві нової доби. Крім представників школи М. Бойчука, за якими на сторінках преси тоді закріплюється назва «бойчукісти» і які переважали в угрупованні, свої твори експонували й представники інших спрямувань, зокрема живописці В. Пальмов і П. Голуб'ятников, котрі привезли з собою в Україну вплив новітніх шукань в російському живопису, пейзажист-імпресіоніст М. Бурачек, учень І. Рєпіна в Харкові С. Прохоров, «неокласик» М. Шаронов, театральні митці В. Меллер та О. Хвостенко-Хвостов, гості з Парижу – І. Бабій та М. Глушенко й інші. І хоча головним напрямом діяльності об'єднання проголошувалися «виробничі» форми, але представлені вони були досить скромно і обмежувалися керамікою, текстилем, ескізами до театральних вистав, художньою фотографією. Станкові форми продовжували переважати, але демонстрували широкий спектр творчих новацій.

Серед найвизначніших творів живопису, експонованих на виставці представниками школи М. Бойчука, критика відзначила «Портрет Оксани Павленко» В. Седляра, «Погромилені» і «Портрет матері» М. Шехтмана, «Селянина» І. Липківського, «Барикади» О. Мизіна», композиції на сільські теми К. Гвоздика, а також низку творів небіжчика Т. Бойчука і «Яблуню» М. Рокицького, про які йшлося вище²⁰

Поколінний портрет Оксани Павленко В. Седляра (1926 – 1927), зберігаючи індивідуальний характер конкретної моделі, притягує масштабністю звучання. Втіснений у вертикально витягнутий формат її світлий силует домінує в композиції, викликаючи асоціації з українським парсуном портретом. Вдягнута у традиційний одяг української селянки – світлу свитину, вона уважно дивиться на глядача. Обличчя, облямоване червоною хустиною, сприймається як центр композиції. Теплий колорит підкреслює людську і жіночу привабливість художниці – викладачки Межигірського керамічного технікуму, члена сільради в селі Нові Петрівці.

Моделюючи форму, Седляр, як і його вчитель – засновник бойчукізму, посилює «рельєфність» фігури, спираючись на досвід творення монументального образу у Джотто, але переосмислює його. Діагонально розташована голова художниці, діагональний напрямок складок свитини (на відміну від вертикальних, що нагадують канелюри колон, у Джотто), діагонально спрямовані рухи площин надають ритмічній структурі цього твору динамічності, не притаманної майстрам проторенесансу в Італії, у яких статичність композиційної побудови відповідала особливостям світосприйняття їхньої доби.

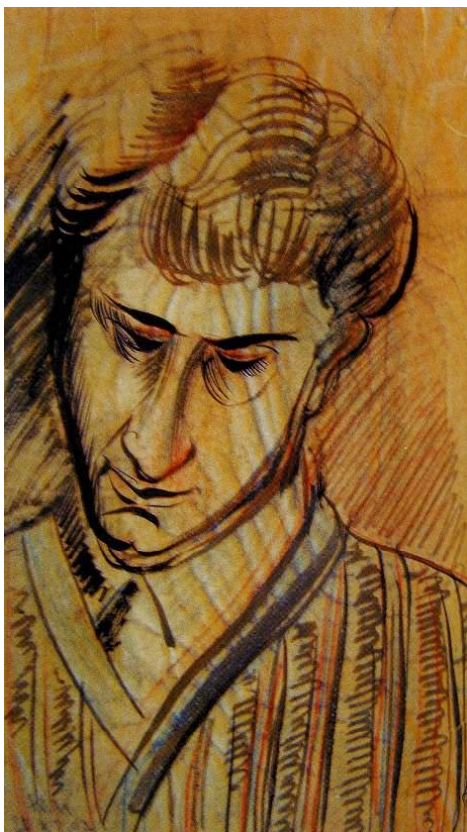
Інакше трактується образ сучасниці в портреті матері М.Шехтмана, що так само демонструвався на першій Всеукраїнській виставці АРМУ. У цьому поясному портреті очі дивляться на глядача, але літня жінка більше зосереджена на своєму внутрішньому стані. Складки хустини на голові, кружляючи, спускаються униз, збираються біля рук, так би мовити, завершуючи композицію. Внутрішня тривога, занепокоєність як стан душі матері, що застиг у часі, талановито відтворено цим представником школи М.Бойчука.

Іншої концепції жіночого портрета, показаного на тій же виставці, дотримується І. Падалка: художник використовує не стільки об'ємне моделювання форми, скільки емоційну виразність ліній, як це було в народному мистецтві, іконі. Підкреслюючи задирливість, кокетність молоді вродливої жінки – своєї сучасниці у простій сукні з відкритим комірцем, Падалка поєднує риси примітиву з деякими засобами авангардного мистецтва, зокрема деформації в зображенні руки, надаючи тим самим характеристиці певної гостроти. В портреті молоді жінки у синій сукні (НХМУ), наділеному ознаками широкого узагальнення, цей представник бойчукізму так само, як і сам М. Бойчук, і В. Седляр, намагається відійти від виробленої у практиці неовізантизму системи умовного образу, змінюючи орієнтир на виразність об'ємної форми.

У погрудному портреті Василя Чумака (дійшов у репродукції в часописі «Молодняк», 1927, № 1) монументальне звучання образу досягається шляхом звернення до принципів, що використовували творці фаянсового портрета з його умовністю, фронтальністю, застиглістю обличчя. Свідоме спрощення художнього образу й виразальних засобів простежується в роботі І.Липківського, який 1927 року ще був студентом КХІ, – «Жінка з підносом». Показаний на виставці його «Портрет селянина» викликає асоціації з образами українського портретного мистецтва XVII – XVIII ст. В ньому молодий художник зумів сконцентрувати споконвічні усталені риси українського хлібороба, наділивши його внутрішньою значущістю, показавши вольову зібраність, фізичну силу, життєву стійкість.

На перетині професійної творчості та лубка з його гротескністю, бурлескністю, зв'язком з народною сміховою культурою сприймається твір І.Падалки, що демонструвався під назвою «Фотограф на селі»²¹. Чіткі силуети застиглих, як в народній картині, постацій створюють органічну, ритмічно чітко організовану композицію. А затиснутість у формат образів молодих жінок, чоловіків, дітей, серед яких двоє «позують» фотографу, котрий, прийнявши дещо комічну позу, має увічнити молоду пару, додає роботі певної напруженості, підсилюючи значущість події.

До лубочної поетики з її принадною наївністю як важливого структуростворюючого елемента, що піднімає над буденною свідомістю на рівень специфічної естетичної категорії, удається і В. Седляр у темпері «У школі лікнепу». В ній зберігаються притаманні школі стилістичні ознаки – високий ступінь узагальнення форми і лаконізм виконання. Разом з тим ці ознаки переосмислюються на змістовому і структурному рівнях відповідно до нових віянь



О. Павленко. Портрет Василя Седляра.
1926. Папір, кольорові олівці, акварель.
ЦДАМЛМУ



В. Седляр. У школі лікнепу. 1924 – 1925.
Папір, темпера. НХМУ. Київ



В. Седляр. Розстріл у Межигір'ї. 1927. Полотно,
темпера. НХМУ. Київ



В. Седляр. АХРР і АРМУ.
Обкладинка. Київ. 1926



В. Седляр. Портрет
Оксани Павленко. 1926 – 1927.
Полотно, темпера. НХМУ. Київ



І. Падалка. Фотограф. 1927. Папір, темпера. НХМУ. Київ



М. Шехтман. Погромлені. 1927. Полотно, темпера. НХМУ. Київ



І. Падалка. Атака червоної кінноти. 1927. Полотно, олія. НХМУ. Київ

І. Падалка. Жіночий портрет. Поч. 1920-х. Полотно, олія. НХМУ. Київ



М. Шехтман. Мати. 1927. Полотно, темпера. НХМУ. Київ



М.Шехтман. Переселенці. 1929. Полотно, темпера. НХМУ



А. Іванова. Натурниця. 1920-ті рр. Папір, акварель. Приватна колекція



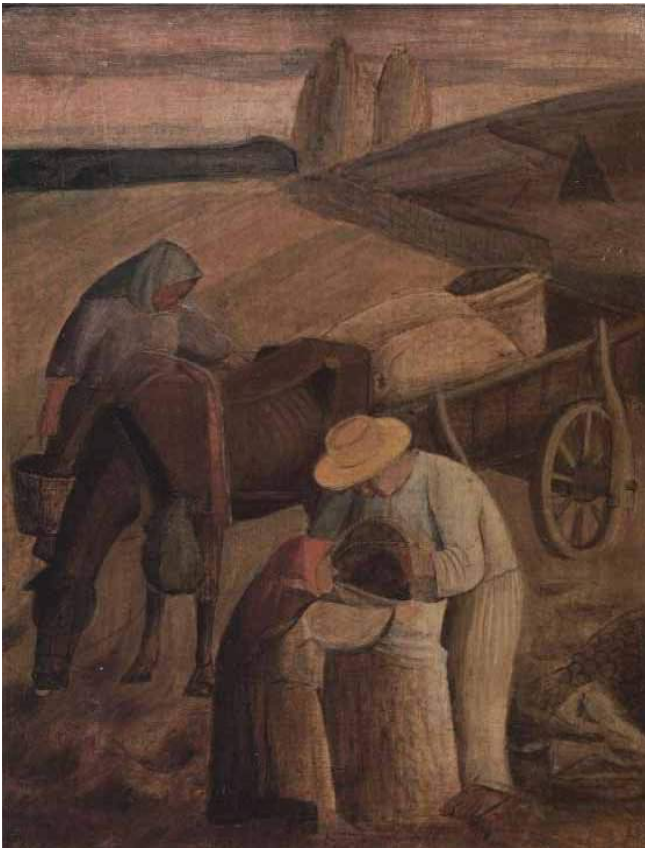
В.Седляр. Біля трактора. 1931.
Полотно, темпера. НХМУ



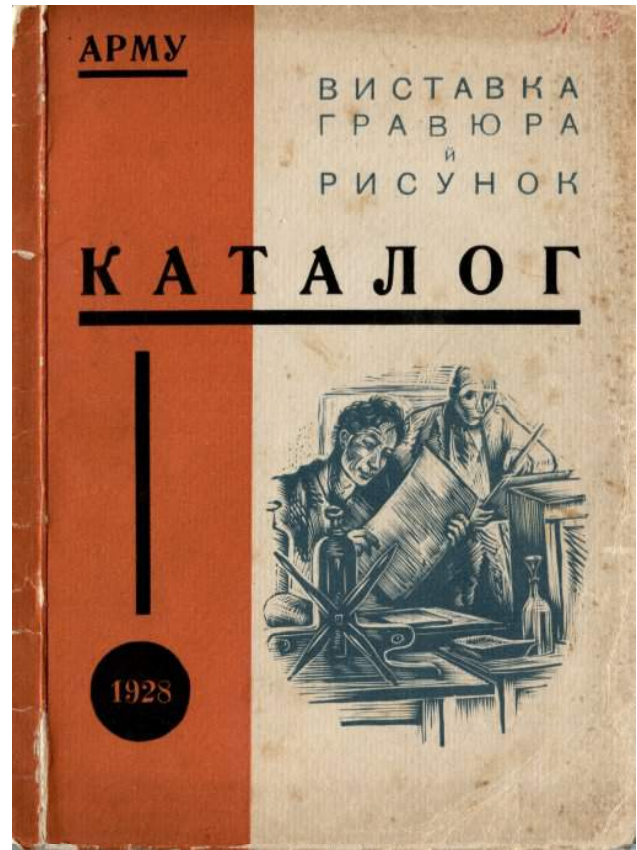
І. Падалка. Портрет молоді жінки.
1927 (?). Темпера. Репродукція в
журналі: Советское искусство. –
1927. –№ 3. – С. 31



Школа І. Падалки.
Пралі. Друга пол. 1920-х.
Літографія. Приватна
колекція. Харків.



*К. Гвоздик. Селяни в полі. Н.д.
Картон, темпера. НХМУ. Київ*



Обкладинка каталогу виставки «Графіка й рисунок», організованої АРМУ. Київ. 1928



*К. Гвоздик.
Пастухи. 1927.
Полотно,
темпера. НХМУ.
Київ*



*С. Колос. Дівчина. 1928.
Папір, олівець. Власність
родини митця*



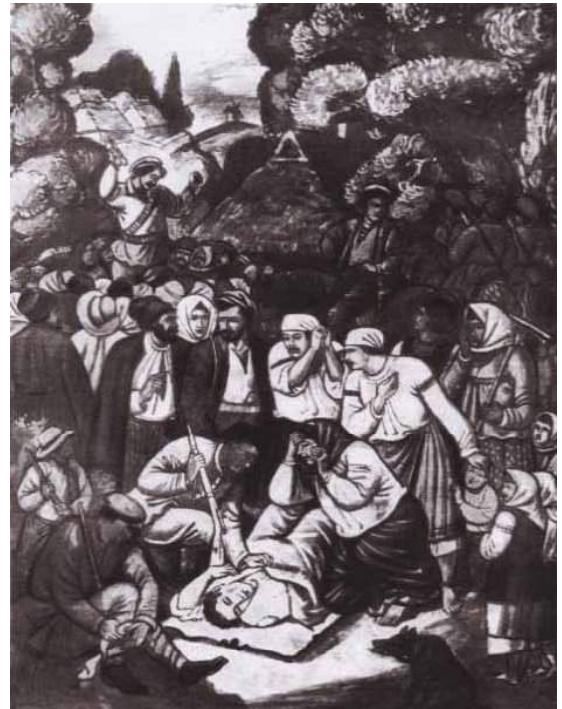
*К. Гвоздик. Радіо на селі
(Слухають радіо). 1928.
Полотно, темпера. НМХУ. Київ*



*М. Шехтман. Виселення євреїв після погрому.
Репродукція в журналі: Советское искусство. – 1928 – № 2*

часу. Посилення ідеологічної складової, що ставало основним напрямом діяльності російського АХРРу і підтримувалося в Кремлі, знайшло відображення в написаному на шкільній дошці слова «Ленін», розташованому між двома центральними образами – вчителя і прагнучої знань дорослої учениці. Однак і показаний зі спини товстуватий вчитель з піднятим догори указуючим перстом, і сповнена надзвичайної уваги учениця трактуються в гумористичному ключі, близькому українській народній культурі. Новизна мистецьких пошуків Седляра в цьому творі визначається змінами в принципах композиційної побудови та її ритмічної організації, що в загальних рисах намітилися в експериментах самого М. Бойчука, зокрема в його роботі «Біла стіла», де Майстер вводить діагонально спрямовані рухи форм, відходячи від статичності і пов'язуючи пошуки з передачею ритму, енергії, пориву. Фрагментарний тип композиції, використаний Седляром, сприяє враженню поширеності зображеного явища.

Особливою експресивністю, тривожністю світовідчуття, притаманною періодам соціальних потрясінь, серед речей бойчукістів на виставці притягувала увагу картина М.Шехтмана «Погромлені». Цей член АРМУ вступив до майстерні М. Бойчука в 1921 році і виходив на свій самостійний шлях, розвиваючись, за словами І. Врони, в сильного майстра, емоційного, глибокого з гостро вираженим єврейським колоритом й індивідуальністю²². В «Погромлених» в образах страждаючих євреїв, які оплакують жертви погрому, Шехтман зумів передати той особливий національний дух, який надає його творові неповторної виразності. Почуття безмежної людської драми, зосереджене в закам'янілих персонажах картини, вирішених узагальнено, наче призупинилося в часі, застигло. Разом з тим колорит його полотна, написаного темперою, як це було прийнято в майстерні Бойчука, делікатний, шляхетний. Втім ритмічна гра гострих трикутних форм у композиційному ладі стає своєрідним лейтмотивом, що підсилює емоційну гостроту твору.



*І. Падалка. 1919 рік. 1931.
Друкарський відбиток*



*І. Падалка. Молочниці. Олія. 1928.
Репродукція в журналі: Советское искусство – 1928. – № 2*

Виразне бажання наблизитися до сучасної тематики, «оволодіти революційним сюжетом», як відзначала критика, показали бойчукісти на всеукраїнській виставці «Десять років Жовтня», яка експонувалася в тодішній столиці України – Харкові у новозбудованому будинку Держпромисловості і яку від імені уряду відкривав сам міністр освіти М. Скрипник²³. Найбільшим відділом був малярський, де серед митців інших напрямів досить активно демонстрували свої твори монументалісти школи М. Бойчука (В. Седляр, І. Падалка, М. Шехтман, О. Мизін,



М.Рокицький. Руду беруть. 1929. Репродукція в кн.: Є. Холостенко. Микола Рокицький. – Х. Рух, 1933:



М.Рокицький. Шахтарі. 1929. Репродукція в кн.: Є. Холостенко. Микола Рокицький. – Х. Рух, 1933

І. Липківський, О. Павленко, М. Рокицький й ін.). З картин на революційну тему, написаних спеціально для виставки, увагу критики привернули «Розстріл у Межигір'ї» В.Седляра, «Атака червоної кінноти» І.Падалки та «Оборона Луганська» О. Мизіна.

Картині В. Седляра присвячено лише кілька слів – цікава «своїм композиційним розрішенням і колоритом»²⁴. Втім така характеристика ніяк не розкриває тих змін, що відбулися в творчості цього представника бойчукізму, інтенсивність його пошуків і серйозність відкриттів. З першого погляду «Розстріл у Межигір'ї» викликає асоціації з картиною іспанця Ф. Гойї «Розстріл мадрридських повстанців 3 травня 1808 року», яка на багато століть стала універсальною алегорією людського звірства. Темпераментно і натхненно за подібну тему, але за інших історичних обставин, на іншому етапі стильового розвитку художньої культури, береться молодий український митець. І тут слід сказати, що творчі експерименти, затіяні М. Бойчуком, дали свої досить потужні результати. Його учень у своїй картині досягає враження величезної сили драматизму, що передано, перш за все, ритмічним ладом композиції. Діагональні рухи мас, створені горбистим ландшафтом з селянськими хатами, спрямовані вгору, вниз, ліворуч, праворуч. Вони контрастують з вертикальними формами людських постатей – персонажів зображеної драми. Особливої гостроти ситуації надає образ жінки із заламаними над головою руками, яка впала на коліна перед денікінськими офіцерами, один з яких цілиться в чоловіка позад неї, а другий байдуже відвернувся в інший бік. Мінорний колористичний лад картини, побудований на синювато-сірих тонах з кривавими відблисками, підсилює загальний гнітючий настрій твору.

Власне кажучи, «Розстрілом у Межигір'ї» Седляр підтверджував свою пристрасну віру в правоту М. Бойчука, доводив, що звернення до принципів творення монументального образу, з одного боку, в мистецтві раннього Відродження в Італії, з іншого – в українському народному мистецтві, їх поєднання не може скомпрометувати бойчукізм, позбавити

його оригінальності, самобутності, а нові віяння часу, нові завдання, поставлені життям, відкривають і нові можливості в розвитку школи «українського монументалізму».

Втім дехто з армістів, які представляли школу М. Бойчука на виставці «Десять років Жовтня», звертаючись до «революційних» сюжетів, продовжував дотримуватись невізантійської спрямованості, але у поєднанні з принципами народної картини. Такою була «Атака червоної кінноти» І. Падалки», написана в насичених кольорах з намаганням дати динаміку, яка б відтворювала динаміку революційних перетворень. Схожої позиції дотримувався і О. Мизін в роботі «Барикади», показаній на ювілейній виставці АРМУ і у тому ж 1927 році на ювілейній виставці народів СРСР, де зобразив бій робітників з козаками²⁵. Я. Тугендхольд, виступивши з оглядом, звертав увагу на її «іконно-лубочний» характер²⁶.

Найбільші сумніви у відомого критика з приводу відповідності традицій, на які спираються бойчукісти, завданням мистецтва революційної доби, викликав «Портрет селянина» І. Липківського, так само показаний на цій виставці. Відомий критик писав тоді: «Изображая этого селянина, художник ищет, очевидно, национально-украинских портретных традиций в прошлом. Конечно, не вина художника, что большинство старинных украинских портретов XVII – XVIII веков суть портреты шляхты, гетманов, казацких старшин. Но результат получается тот, что художник изображает современного селянина в позе и с осанкой гетмана или казацкого старшины. Между тем, каким бы кулаком ни был изображенный селянин, ясно, что он принадлежит к иной социальной категории. Вот к каким смешениям классово-эстетических критериев приводит слишком большая плененность национальной традицией, традицией мелкобуржуазного прошлого»²⁷



О. Кравченко.
Натурниця. 1928. Папір,
вуглина. Приватна
колекція. Львів



І. Липківський. Портрет селянина.
1927. Темпера. Репродукція в журналі:
Советское искусство. – 1927. –
№ 3. – С. 25



І. Липківський. Жінка з підносом.
1926. Репродукція в журналі:
Советское искусство. – 1926. – №
10. – С. 47

Тугендхольд, який у 1928 році пішов з життя, навряд чи міг передбачити, що його критичні висловлювання можуть стати в нагоді міфотворцям образу «класового ворога» в українській культурі, що з 1929 року розпочнуть наступ на бойчукізм. «Можно оспаривать правильность формального подхода этих художников к революционной тематике, – писав він про представників школи М.Бойчука, – но нельзя отрицать искренности и серьезности их переживания революции. Таких вещей мы немного видели у нас»²⁸. Втім у тому ж 1928 році, коли в українській художній критиці почали з'являтися звинувачення у «селянській обмеженості» і «куркульській психології» бойчукізму, вже не акцентувалося на «щирості і серйозності переживань революції» його представниками²⁹.

Фольклорний підхід, як засіб правдиво розкрити душу народу, продовжує використовувати І.Падалка. В його картині «1919 рік», що дійшла у репродукції, тема загибелі молодого селянина, тіло якого, вихоплене світлом, непорушно лежить на передньому плані, набуває високої емоційної напруги. Вона трактується широко – як тема великого народного горя, втягуючи у своє силове поле і великий натовп схвильованих людей, що поспішає до місця трагедії, і голосячу над вбитим жінку, і чоловіка з рушницею, який, схилившись над загиблим, поклав руку на його серце, і навіть саму розкішну природу, що тужить разом з людьми, стривожена вітром. Важко сказати, чому І.Врона вирішив, що Падалка показав «жертву куркульського бандитизму»³⁰. Назва твору відносить зображену подію до часів громадянської війни.

Єврейська тема, неповторно відчутно піднята в мистецтві бойчукістів М. Шехтманом, знайшла продовження в його картині «Виселення євреїв після по-

грому», показаній на всеукраїнській виставці «Десять років Жовтня»³¹ і відтвореній в часописі «Советское искусство» (1928, № 2). Розглядаючи репродукцію, впевнюєшся, що в ній зберігається напруженість авторських почуттів і переживань. Шехтман, як і Шагал, у своїх картинах передав той особливий національний дух, який надає його творам неповторної виразності. Але замість шагалівської святкової радості та щастя, щасливої безтурботності в полотнах Шехтмана – начебто згусток болю. Його просякнутість відчуттям віковичних страждань свого народу, тривога, драматичне світосприйняття суголосні добі. А тяжіння до монументальної і динамічно напруженої форми, такі особливості художньої мови, як сильний наліт примітиву, видають в ньому типового представника школи М.Бойчука.

Тема мирного життя українського народу після революційних потрясінь так само не залишилася поза увагою у представників школи М.Бойчука. В станковому малярстві вона мала вихід у двох напрямках: з одного боку, в усталених мотивах бойчукізму – «Пастухи» К.Гвоздика³², «Молочниці» І.Падалки (друкарський відбиток), «Пралю» А.Іванової (НХМУ), «Пралю» (школа І.Падалки в Харкові, приватна колекція), а з іншого – в нових сюжетах, приклади яких збереглися серед експонатів Національного художнього музею в Києві – «Радіо на селі» та «Селяни в полі» К.Гвоздика. Зв'язок з фольклорною поетикою, піднесене уявлення про особливу важливість зображеного, у відповідності з природою народного світосприйняття, розкривається в картині К.Гвоздика «Радіо на селі», де група селян застигла перед гучномовцем. Ця річ демонструвалася на другій всеукраїнській виставці у 1929 році. Гадаємо, що разом з нею був показаний і другий твір під назвою

«Картопля», який згадується у художній критиці³³, бо саме збиранню картоплі присвячена картина, відома сьогодні як «Селяни в полі». В обох простежуються зміни в принципах композиційної побудови у бік виявлення динамізму, «рельєфності» монументального образу, майстерність ритмічної організації, як і у інших представників школи. Втім в цілому виставка значно поступалася першій. Врона писав з цього приводу: «Асоціації і об'єднань на виставці не видно, формальних течій, напрямків і шкіл організація виставки не виявила, фізіономії виставки немає»³⁴.

АРМУ, яка на виставках 1927 року продемонструвала широкий спектр художніх новацій, показавши себе як осереддя культурних процесів в Україні, в результаті подальшої диференціації мистецьких напрямків втратила значну частину своїх членів, які, вийшовши з асоціації, створили у тому ж 1927 році своє Об'єднання сучасного мистецтва України, головним ініціатором якої став В. Пальмов. На відміну від АРМУ, що прагнула охопити найрізноманітніші види художньої творчості, члени ОСМУ обрали пріоритет станкових форм.

Армівці продовжують брати участь у виставках за межами України. Успішно виступивши на виставці «Гравюра СРСР за 10 років» у 1927 році, наступного 1928 року вони влаштовують в Києві виставку гравюри й рисунка українських майстрів, дещо згодом, у жовтні – листопаді таку ж виставку, але із запрошенням майстрів Вірменії, Білорусії, Грузії, Росії та України. На цей час українське мистецтво графіки, визначивши свої координати, талановито заявило про себе не лише на ювілейних виставках всередині країни, а й на європейській арені, не тільки не розчинившись серед інших європейських шкіл, а часом і випереджаючи їх у новітніх пошуках. Представники школи «українського монументалізму», націлені на монументальні форми, починали найцікавіше розкриватися в мистецтві графіки. Вони продовжували досить активно демонструвати свої твори як представники бойчукізму і члени АРМУ на численних зарубіжних виставках, отримуючи все більш широке визнання. Цю частину їхньої творчості, що найкраще збереглася, ми розглянемо окремо в наступному розділі.

Дорікання у «селянській обмеженості» і «куркульській психології» бойчукізму, що з'явилися вже в 1928 році і про що йшлося вище, в наступному 1929 році вилилися у відкриту кампанію цькування школи М. Бойчука на шпальтах газет і журналів. Розпочинався більшовицький похід проти культури українського відродження. Він мав досить вагоме ідеологічне підґрунтя у політичних намірах партійної верхівки, спрямованих проти українського селянства, на його ліквідацію. На другому всеукраїнському з'їзді АРМУ весною 1929 року вже акцентувалося на «боротьбі за пролетарські класові шляхи мистецтва проти антипролетарських, буржуазних і дрібнобуржуазних тенденцій і сил»³⁵. Виходячи з класової позиції, бойчукізм вже розглядався не як «мистецтво майбутнього» і ще менше як «мистецтво пролетаріату»³⁶. З'їзд ставив своїм завданням активно «висувати молоді сили, активно сприяти їм у роботі»³⁷.

Найбільш активними представниками таких молодих сил серед бойчукістів, які розпочинали опановувати нову «пролетарську» тематику, ставали учні М. Бойчука М.Рокицький та М.Холостенко. У своїх станкових творах кінця 1920-х – початку 1930-х років М.Рокицький певною мірою зберігає зв'язок з мистецькою системою школи «українського монументалізму», що перш за все виявляється в майстерності композиційної побудови, її ритмічної організації. Проте зростаюча зосередженість на ідеологічних завданнях і сприйняття зневажливого ставлення до проблем художньої форми, що впроваджувало партійне керівництво, призводять до зміщення естетичних уявлень молодого митця. Його «Яблуня», що мала успіх в майстерні М.Бойчука, вже розцінюється колом учнів-відступників як прояв «дрібнобуржуазного мистецтва, некритичного сприйняття «цінностей» зокрема феодального мистецтва»³⁸ Перебудовуючись, обравши як головну тему «індустріального пролетаря, нової людини, що здійснює п'ятирічку», Рокицький у 1928-1929 роках пише «Каталі», «Формовщики», «Ливарний цех» та серію «Доменний цех» і розпочинає роботу «з серії збройної боротьби: «Вперед, пролетарі!», «Із нами Ворошилов», «Ударники», «Сталін», «На фронт», «Єдність лав», «Згуртуємося навколо ленінського ЦК» і ін.»³⁹

Образ людини у цих творах все більше відповідав розповсюджуваним сталінським керівництвом ідеям про місце народних мас в боротьбі за комуністичне майбутнє – бути «гвинтиком» цього процесу. Пролетарі Рокицького часто зображені повернутими спинами до глядача, але об'єднані колективним поривом до героїчної праці або боротьби. Хоч ця безлика маса і трактується узагальнено, але далека від того розуміння монументального, якому вчив Бойчук. Станкові картини Рокицького, набуваючи агітаційної сили, переймають чужі природі цих художніх форм риси плакатного мистецтва. А з ними приходять схематизм, шаблонність засобів. Твори цих митців, представлені на другій всеукраїнській виставці у 1929 році («Беруть руду» і «Доменщики» М.Рокицького та «Грузчики», «Навантажують» М.Холостенка)⁴⁰, написані вже не темперою, як це, за рідким виключенням, робилося раніше у бойчукістів, а олією, сама техніка якої більш відкрита деталізації, оптичній ілюзії, тілесній реальності, тобто тенденціям, що все більш стверджувалися в радянському мистецтві.

По-своєму відреагував на нові ідеологічні віяння М. Шехтман. Він продовжував працювати в єврейській темі, дещо змінивши настрої картин. Ймовірно, І. Врона мав на увазі твір «Переселенці» (1929, НХМУ), де мотив райдуги символізує одвічну мрію єврея про переселення на землі предків, коли писав: «Шехтман вирівнює в бік позитивного, оптимістичного ствердження життя свій попередній сум і песимізм», що був у «Погромлених» тощо. Ці бадьорі нотки дуже цінні й обіцяють нове підвищення творчої енергії і творчого шляху молодого майстра»⁴¹

Однак в цілому картина в художньому житті України кінця 1920-х – початку 1930-х років свідчила про падіння творчої активності митців, зменшення кількості виставок та їхніх учасників. Якщо на першій всеукраїнській художній виставці «10 років Жовтня» у

Харкові експонувалося 1300 творів 223 художників, то на другій у 1929 році відповідно 735 і 203, а на третій у 1930 – 362 і 149. Такою була статистика.

У 1931 році у статті «Українське мистецтво на реконструктивному зламі», аналізуючи результати першої і другої всеукраїнських виставок, організованих НКО, І.Врона визначав занепад особливо станкового мистецтва в Україні, пояснюючи це головним чином відсутністю попиту на нього, крім державних музейних купівель. «Останніми роками бачимо, – писав він, – як щораз більше відходить від участі у виставках, а разом, очевидно, й від станкової малярської роботи взагалі ряд майстрів, зокрема тієї частини їх, що найбільш сучасна і жива і цінна». Закономірно, продовжував автор, знижується участь у виставках майстрів з АРМУ, як це показала третя виставка цього об'єднання, що так і не була репрезентована⁴². Проте, опинившись у павутинні тоталітарної ідеології, нав'язуваної суспільству державою, критик не помічав, що чужі самій природі художньої культури принципи, які переносилися з політики в мистецтво, не тільки обмежували свободу творчості, а й заганяли митців у глухий кут, змушуючи поєднувати несумісне. Наскільки чужими виявилися вони Седляру, наскільки суперечили фольклорній традиції як складовій творчого методу бойчукістів, видно по картині «Трактор на селі», де автор робить спробу поєднати несумісне – натуралістичну правдоподібність (образ трактористки та інших колгоспників) з фольклорним підходом у зображенні здивованих новою технікою коней. Це вносить в композицію елементи надуманості, позбавляє її органічної цілісності.

Бойчукісти – найбільш активне ядро АРМУ, змінюють орієнтацію на зарубіжні виставки, беруть в них активну участь, завойовують визнання і авторитет у світі. Сам М. Бойчук від'їжджає до Ленінграда, де у 1930 – 1932 роках, коли колишня Санкт-Петербурзька Академія мистецтв в результаті волонтаристських дій владних структур переживала чергове перетворення на Інститут пролетарського образотворчого мистецтва, Бойчук працював тут як завідувач кафедри композиції на монументально-будівельному відділенні живописного факультету.

Висновки. Проаналізована мистецька позиція бойчукістів в АРМУ та показано втілення ними у творчій практиці розроблених М. Бойчуком нових принципів творення монументального образу, розрахованого на «рельєфне» сприйняття

Розкрита активна участь бойчукістів як членів АРМУ у різноманітних мистецьких акціях 1927 року та подальший спад їхньої виставкової діяльності у себе в країні у зв'язку з впровадженням тоталітарною системою методів, чужих природі художньої творчості, і початком наступу владних структур на бойчукізм.

Внесено корективи щодо назв і датування творів («Виселення євреїв після погрому» та «Переселенці» М. Шехтмана), що сприятиме уникненню помилок, які переходять з однієї сучасної публікації в іншу.

Примітки:

¹ Врона І. АРМУ і культура революційного мистецтва // Життя й революція (Київ). – 1926. – № 4. – С. 91

² Мельникова У.П. Мистецькі об'єднання в Україні 1920-х – початку 1930-х років (Теоретичні засади та творча практика): Автореф. дис... канд. мистецтвознавства. – Х., 2007. – С. 10.

³ Врона І. АРМУ і культура революційного мистецтва ... – С. 91

⁴ Там же, с. 92.

⁵ Седляр В. АХРР та АРМУ. – К.: Вид-ня ЦБ АРМУ, 1926. – С. 16.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же, с. 23.

¹⁰ Врона І. АРМУ і культура революційного мистецтва ... – С. 95.

¹¹ Седляр В. АХРР та АРМУ ... – С. 13.

¹² Сараб'янов Д.В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы – М.: Искусство, 1989. – С. 19.

¹³ Седляр В. АХРР та АРМУ ... – С. 17.

¹⁴ Там же, с. 8.

¹⁵ Shkandrij M. The Future Art: Theories of the Avant-Garde // Shkandrij M. Modernists, Marxists and the Nation: The Ukrainian Literary Discussion of the 1920-s. – Edmonton. – 1992. – P. 165.

¹⁶ Сталин І. Тов. Кагановичу і другим членам ПБЦК КП(б)У // Сталин І. Сочинення. – М.: Политиздат, 1948. – Т. 8. – С. 149-154.

¹⁷ Петров В. Діячі української культури (1920 – 1940 рр.): Жертви більшовицького терору. – К.; Воскресіння, 1992. – С. 42-43.

¹⁸ Сліпко-Москальців О. М. Бойчук. – Харків: Рух, 1930. – Табл. V – VIII.

¹⁹ Врона І. Революционное искусство Украины: 1-ая Всеукраинская выставка АРМУ в Харькове // Советское искусство (Москва). – 1927. – С. 22.

²⁰ Пагора М. Виставка в Харкові // Всесвіт (Харків). – 1927. – № 15 – С. 10.

²¹ Врона І. Революционное искусство Украины: 1-ая Всеукраинская выставка АРМУ в Харькове... – С. 28.

²² Там же.

²³ Холостенко С. Всеукраїнська виставка «Десять років Жовтня» // Молодняк. – 1927. – Грудень. – № 12 – С. 98.

²⁴ Там же, с. 100.

²⁵ Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. – Л.: Academia, 1930. – С. 91.

²⁶ Там же, с. 94.

²⁷ Там же, с. 95.

²⁸ Там же, с. 93.

²⁹ Врона І. Сучасні течії в укр. малярстві // Критика (Київ) – 1928. – № 2. – С. 90.

³⁰ Історія українського мистецтва в 6-ти томах. – Т. 5 (Радянське мистецтво 1917 – 1941 років). – К.: Голов. ред. УРЕ, 1967. – С. 132.

³¹ Горбенко П. Огляд Всеукраїнської художньої виставки в 10 роковини Жовтня // Червоний шлях. – 1928. – 3 (60). – Березень. – С. 123.

³² Каталог Всеукраїнської ювілейної виставки: Малярство, графіка, скульптура, архітектура, фотокіно, кераміка, текстиль. – Харків. – Київ. – Одеса. – Дніпропетровськ: Наркомос УСРР (видання третє), [1927]. – С. 12.

³³ Врона І. Без керма і вітрил (Друга всеукраїнська виставка образотворчих мистецтв) // Життя й революція... – 1929 – Кн. 9. – № 7 – 8. – С. 177.

³⁴ Там же, с. 170.

³⁵ Врона І. Українське малярство на реконструктивному зламі // Критика (Київ). – 1931. – № 1. – С. 124.

³⁶ Врона І. Сучасні течії в укр. малярстві // Критика (Київ) – 1928. – № 2. – С. 90.

³⁷ Врона І. Українське малярство на реконструктивному зламі ... – С. 124.

³⁸ Холостенко С. Микола Рокицький. – Х.: Рух, 1933. – С. 7.

³⁹ Там же, с. 14, 15.

⁴⁰ Каталог другої Всеукраїнської художньої виставки НКО УСРР: Малярство, графіка, скульптура, фото-кіно, театральне оформлення: Київ, Одеса, Донбас, Дніпропетровськ, Харків. – Х.: Наркомос УСРР, 1929. – С. 26, 29.

⁴¹ Врона І. Без керма і без вітрил... – С. 177.

⁴² Врона І. Українське малярство на реконструктивному зламі ... – С. 126.