

**СИНТЕТИЗМ ЯК МЕТОД ДИЗАЙНУ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА МІЖ ГОГЕНОМ І БОЙЧУКОМ**

*О. Руденко, к. мист.*

*Львівський національний аграрний університет*

**Ключові слова:** синтетизм, дизайн, архітектурне середовище, релігійний, мистецтво, український, національний, народний, школа, неовізантинізм, культура.

Стаття окреслює паралелі між синтетичним символізмом Пола Гогена і його послідовників на переломі 19-20 ст. у Франції та синтетичним проявом неовізантинізму Михайла Бойчука. Описуються шляхи розвитку українським митцем оригінальної доктрини неовізантинізму, базуючись на джерелах рідної культури. Пошуки у сфері монументального мистецтва стали одним із шляхів вирішення проблеми дизайну архітектурного середовища. Особлива увага приділяється теоретичним аспектам даної проблеми.

**Постановка проблеми.** Дослідити, як неовізантійські пошуки Михайла Бойчука були дотичними до традиції французького синтетизму, розвинутого Полем Гогеном та його послідовниками зі школи Понт-Авен. Показати, чим деякі закономірні принципи цього напрямку були подібними до оригінальних пошуків Михайла Бойчука і як виявилися в методах праці створеної ним школи в Україні. Доктрина неовізантинізму, що спирається на українське коріння, стала оригінальним способом вирішення формальних та ідейних принципів в оформленні архітектурного середовища.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Із здобуттям незалежності нашою державою чимало мистецтвознавців досліджують заборонену досі творчість Михайла Бойчука, відкриваючи невідомі сторінки біографії. Окрім публікацій епістолярної спадщини та спогадів про художника, найретельніше його творчість висвітлюють О.Ріпко [8], Л.Соколюк [9], Л.Волошин [4] тощо. Особливого зацікавлення набуває творчість Бойчука в Україні у зв'язку з пошуками щодо оформлення архітектурного середовища монументальним живописом. Аналізові цієї проблеми приділено недостатньо уваги, а поняття „синтетизму” у творчому методі митця не стало об'єктом ґрунтовного дослідження.

**Виклад основного матеріалу.** Варто передусім нагадати деякі факти з історії мистецтва, важливі у розгляді вищезгаданої проблематики, де перехрещуються два оригінальні погляди і дві школи малярства – французька і українська. Перша була створена наприкінці XIX ст. і передувала українській. Вона відкрила нову сторінку в мистецтві, якщо брати до уваги структуру малярської площини та взаємовідношення між змістом та формою. Форма набуває значення символу, стає втіленням певної зматеріалізованої ідеї, а не є реальним відображенням навколишнього світу, згідно з усталеними в епоху ренесансу принципами повітряної перспективи. Кожен предмет трактується як загальна ознака, в якій акумулюються відчуття, пізнання, настрої художника [11].

Це підтверджує творчість П. Гогена, який у 1888–1890 рр., перебуваючи в бретонській місцевості Понт-Авен і Ле Пульдю з групою художників, виробляє власний та специфічний стиль, поєднуючи своє оригінальне розуміння кольору з клуазонізмом і символізмом. Якщо символізм торкався розумово-чуттєвого аспекту процесу мистецького вираження, то клуазонізм був наслідком дивізіоністичних пошуків побратимів Гогена із Пост-Авенської школи Еміля Бернара та Поля Серузьє. Останній, під керівництвом Гогена, малює свій славнозвісний твір „Талісман”, який стає програмною роботою для заснованої ним групи „Набі” [10]. Намальований образ не є відтворенням природи, а власні формотворчі правила автор черпає із мистецького задуму творця. У схожій манері манері П. Гоген 1888 р. створює „Видіння після проповіді”. Художник, застосовуючи контур і колір, відкидаючи будь-який ілюзіонізм, передає через кольорові площини, розміщені в певному порядку на полотні, відчуття вірних після проповіді – їхні бачення боротьби ангела з Яковом. Оперує площиною, контуром і кольором, але виходячи з іншої світоглядної традиції, Михайло Бойчук.

„Синтез” – „синтетичність” – характерні терміни в малярських розважаннях Гогена, можуть бути допоміжними для розуміння методу Бойчука. Сам художник зазначав: „Правдиві твори мистецтва мусять бути уняті в синтетичну форму, уґрунтовані на спостереженнях поколінь, обняті в

національну форму і традиційно переказувані нащадкам” [2]. Своєрідність української традиції покажуть творчі пошуки митця створити на основі надбань багатовікової власної культури „синтез малярства національного, синтетично-українського” [2]. Важливим і одним з головних визначників цих пошуків є, передовсім, *візантинізм*. Для Бойчука візантинізм є підґрунтям українського народного ужиткового, а також національного мистецтва. Багатогранна культура Візантії, яка тривала з V до

XV ст., ввібрала найшляхетніші традиції грецького та ранньохристиянського мистецтва, а в Україні проявилася у прекрасних архітектурних пам'ятках Київської Русі. Після падіння Константинополя візантійство, ввібравши протягом століть поганські ремінісценції місцевих вірувань, поєдналося з народним мистецтвом і було основою для оригінального національного самовираження. Український народ в орнаментах килимів, вишивок, писанок, інших творах ужиткового мистецтва зберіг власну тисячолітню традицію: „Між народом живе ще традиція штуки, яка всім річам, що через руки його переходять, надає своє пятно... Так помешкання і святиня як і одежина, а навіть поживлінне прибирають форми, виміряні протягом віків” [3]. Християнське мистецтво було прототипом для творення власного мистецтва. Протягом віків воно набувало різних форм. За часів Київської Русі було під безпосереднім впливом візантійства, у XVI ст. – ознаменоване місцевою специфікою, витворюючи, наприклад, неповторну галицьку ікону.

Неовізантинізм Бойчука виявляється не лише у специфічному розумінні розвитку української культури, а й у підході до поняття самої форми, яка випливає зі синтезу цих надбань. Можемо назвати його „формалістом”, оскільки для нього форма є першочерговим визначником мистецької досконалості та критерієм оцінки твору мистецтва; можемо назвати його „класиком”, позаяк його творчість характерна поворотом до розв'язання проблем композиції монументальних творів згідно з класичними підставами симетрії, рівноваги, ритму, гармонії. Синтетизм Бойчука виявляється в сукупності формотворчих ідей та теорій, які набувають неочікуваного вираження в мистецькій практиці. Теоретичне кредо художника передає його учень Бачинський: „Об'єктивний зміст життя – у формах штучних, не реалістичних. Центральність композиції. Монументальність. Нова техніка, сутність ліній і площини. Композиція. Вивчення дійсності. Показ її, як синтезу життя. Суть ідеї в найбільш закінченій строгій формі. Мистецтво у фактурі образу, а не в темах” [2]. Отже, форма в Бойчука має першість, тому що становить синтез задуму і мистецького досвіду. Але, з іншого боку, форма без змісту втратила б у митця значення. Не треба забувати, що малярство Бойчука має монументальний характер, декоративний і найчастіше звертається до певних сюжетів, оповідає або ж представляє певну подію. Форма завжди слугує в нього показанням чогось, ніколи не функціонує незалежно, сама для себе; вона одушевлена, наділена архетипним розумом, адже ввібрала нашарування століть. Згідно з його теорією, через „синтетичну” форму стародавніх творів мистецтва можна відчитати ідейний зміст культур цілих епох. Старі майстри починали свої пошуки від наслідування природи, потім переробляли – синтезували форму, відкидаючи зайве, щоб показати найважливішу ідею, адже „не цікаво нарешті, хто єсть на мальовилі, чи то якийсь фараон чи Божа Матір чи гультай козак-запорожець; артист справжній на всіх дасть щось дійсно типове і художнє, саму суть ідеї і синтезу життя в найбільш закінченій, строгій формі” [7]. Адже платонська ідея „уявлена” в найпростіших формах. Тому Бойчук заохочував до створення цілісних, монолітних, спрощених форм на основі кулі, куба, піраміди. Завданням митця є видобути й показати ідею через розумний творчий акт. Уява повинна бути контрольована і підпорядкована мистецьким правилам, спрощеним до елементарних форм (монументальне мистецтво стародавніх культур може бути під тим оглядом добрим провідником і вчителем). Поряд з формою, першочергове значення має лінія. Бойчук, подібно до Гогена, вважав, що існують лінії шляхетні й лінії брехливі, що за допомогою лінії можна виразити окремі поняття та почуття: „Наприклад, вигляд вужем схвильованої лінії непокоїть вразливих людей. Отже, від вигляду і положення лінії залежить, яке вона зробить вражіння” [4]. Окрім того, лінія, як теж окреслена нею фігура, є певним знаком. Цей знак, значеннєвою стороною якого є форма, вміщує таємне значення, закодований зміст. Бойчук вживає на його окреслення термін східного походження: *гієрогліфи* [3], що має подвійний сенс: письма до прочитання (з умовою, що ми знаємо значення поодиноких ідеограм) і символу. Митець через таку зрозумілу форму, як фігура-ієрогліф-символ, розшифровує переказ власної традиції та спадщину старих майстрів. Але, з іншого боку, така форма-знак сповнена прихованого, таємничого змісту. Якби митці повністю зрозуміли значення цих „чудових гієрогліфів”, то „хопилися би за ту вікову руку, що ті знаки виписала, а та рука витягла-б їх з теперішнього занепаду штуки і навела би на слід туди, де вічний огонь творчості присвічує дорогу” [3].

Зі своїх роздумів Бойчук виводить побажання для митців, які повинні постійно черпати насагу з рідного джерела, „зафіксувати в цілості традиційні підстави народного малярства в Україні” [2]. Потім зрозуміти і раціонально усвідомити малярство минулих століть на основі докладного аналізу його форм, так, щоб воно „промовило” до митця і відкрило йому свої таємниці. Таке досить складне розуміння форми характеризує певний гілозоїзм – через структуру твору мистецтва просвічується життєва матерія давно забутих цивілізацій, прихований зміст, виражений у символічній формі. Коли дослідимо й розшифруємо „ієрогліфи” творів старого мистецтва, то здобуті знання митець повинен виявити у „синтетичній формі” і допіру тоді з’явиться нам „форма досконала” [3].

Першими самостійними працями, де Бойчук комплексно вирішує архітектурне середовище, є розписи в церкві м. Ярослав (Польща) та оформлення каплиці студитів у „Дяківській бурсі” (Львів). Перша праця була перемальована, інша не збереглася, окрім декількох робіт. Також є припущення про реалізацію Бойчука у василіанському монастирі в Словіті та підготовки картонів до вагоміших реалізацій [8]. У розписах Дяківської бурси (1911-1912) він використовує мотиви раннього візантійського мистецтва та християнську символіку, оскільки каплиця належала студитам, поборникам східного обряду. Напевно, не випадковим було замовлення іконостаса до каплиці старовірам, які дотримувалися класичних канонів написання ікон. Збереглася центральна за тематикою ікона каплиці, пензля Бойчука – „Тайна вечеря”, де митець віддає данину ранній візантійській традиції. Для нас важливе є те, що каплиця мала цільне дизайнерське вирішення з усіма атрибутами „синтетичного” пошуку Бойчука в напрямі, як тоді казали „примітиву” – візантійської ікони.

Синтезуючи, досліджуючи та шукаючи нових шляхів у мистецтві, Бойчук цей оригінальний метод праці пропагує серед своїх послідовників, які творять так звану школу Бойчука. Він переїжджає до Радянської України, де зі своїми однодумцями оформляє архітектурне середовище монументальними працями, а також святкові заходи та з’їзди, які відбуваються в Києві та Харкові. Навесні 1919 р. він розписує Луцькі казарми в Києві. Чотири поверхи казарм, зі стінами між поверхами, були вкриті розписами Бойчука та його учнів. Архітектурне середовище було вирішене як цілість, що відповідає тематично-формальному задуму. Бойчук, „синтетично” підходячи до тем із життя нової української держави, використовує візантійські та народні взірці: український селянин виглядав, як козак Мамай, червоноармієць, який убивав „гідру контрреволюції”, мав прототип святого Георгія, який убиває змія [6]. Наступні роботи пов’язані з дизайном середовища, слугують пропагандою ідей нового суспільства в тимчасових формах мистецтва зі залученням лозунгу, плаката. Архітектура в цьому разі поступається монументальним формам і стає на деякий час носієм нових значень. 1919 р. Бойчукісти оформлюють Київський театр з нагоди 1-го з’їзду Всеукраїнського волвиконкому, а 1921 р. приміщення 5-го Всеукраїнського з’їзду Рад у Харкові. Вбачаючи в монументальній пропаганді вид мистецтва, який безпосередньо впливає на свідомість людей, Бойчук використовує для оформлення приміщень з’їздів українську орнаментику і, попри нову тематичну наповненість, дотримується сюжетних схем давнього малярства, використовує яскраві кольори.

Значною монументальною реалізацією, яка задумувалася як частина архітектурного комплексу, що поєднував різні види мистецтва, був розпис селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибейському лимані під Одесою [9]. Санаторій був однією з перших курортних споруд, побудований 1927-1928 рр. за проектом В. Ціммермана і став пошуком нової архітектурної структури, пристосованої для потреб трудящих. Фасад прикрашали виконані спеціально для того скульптури, а розписи всередині санаторію продовжували єдиний задум, що втілював естетичний ідеал радянського часу. Праці бойчукістів, виконані технікою фрески, становили єдиний композиційний простір, який поєднував теми революційної боротьби селян за краще майбутнє і досягнення сучасного життя – будівництво нової української держави. У вестибюлі знаходилася велика колективна робота „Свято врожаю”. У розписі зали клубу можна прочитати певну спільну ідею, закладену Бойчуком і виконану ним за допомогою учнів. Ліворуч і праворуч знаходилися два панно: „Робітничі сім’я” і „Селянська сім’я”, а обабіч входу – портрети найвидатніших діячів Західної та Східної України – І.Франка та Т.Шевченка. Натомість плафон та орнаментальні обрамлення картин були виконані з використанням українських народних мотивів [5].

Портрети – символічне втілення національної гідності України – впроваджували нас до зали, в якій, окрім вищезгаданих праць, між вікнами розміщувалися композиції на тему історичного минулого села, повстання селянства проти панів, мирного життя – навчання та освіти, праці та

відпочинку. Тема, до болю знайома Бойчуку, – адже він селянський син, ремісник, який уміє все робити, – отримує тут символічне звучання. Розписи відтворюють важку долю селян, а також перспективу щасливого майбутнього. Поміж тим фрески, які є головною складовою організації архітектурного середовища інтер'єру санаторію, набувають у бойчукістів піднесеного та метафізичного звучання. „Фрески селянам подобалися, – згадує один із очевидців та виконавців розпису Микола Павлюк, – вони говорили: „Ну, просто як у церкві” [1].

**Висновки.** Бойчук прагнув створення теоретичних і практичних основ великого стилю, який міг би бути загальним світовим стилем – не тільки українським, а стилем цілої епохи, щоб його можна було поставити на рівні з великими стилями єгипетського, ассирійського чи візантійського мистецтва. Тому надзвичайно важливим у його творчості є момент пошуків нових форм вираження. Одним із ключових понять творчості Бойчука, способом втілення його ідей є оригінально potrакований метод праці, який умовно виділяють як „синтетизм”.

Можна стверджувати, що багато спільного має „синтетизм” пошуків Гогена і заснований на візантійському мистецтві споріднений з ним „синтетизм” Бойчука. Адже сам Бойчук підкреслював, що саме з доробку тих митців, які бажали виявити ідею та метафізику мистецтва, дійти до суті речей, а це передовсім Поль Сезанн та Поль Гоген, беруть свої сили „неовізантійці, що стремлять до виявлення абстрактного змісту життя у формах штучних, не реалістичних, але базуючися на синтетичному напрямі національного, всенародного мистецтва...” [2].

Метод праці Бойчука в оформленні інтер'єрів монументальними розписами та в „сценічному” підході до оформлення з'їздів і свят є ключовими моментами для розвитку української школи дизайну архітектурного середовища. Як художник-ремісник, він прагнув синтезувати всі види мистецтва для того, щоб той чи інший об'єкт набув цілісного, виразного та ідейного звучання. Якщо це архітектурний комплекс, то монументальний розпис мав органічно вписуватися в середовище і нести глядачеві закладену художником виразну ідею; якщо ж це тимчасові елементи для проведення святкових заходів, то мають взаємодіяти і підпорядковуватися певному задуму, становити гармонійне поєднання форм, виявляти не так пропагандистський, як суто український характер, який виражається через синтетичне розуміння форми, як оригінальне надбання візантійської, народної та світової мистецької традиції

#### Бібліографічний список

1. Басанець Т. Монументальна практика бойчукістів : Одеська майстерня / Т. Басанець // Образотворче мистецтво. – 1999. – № 1-2. – С. 84.
2. Бачинський Е. Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбярів на чужині. Спомини старого емігранта за роки 1908-1950 / Е. Бачинський // Нові дні. – 1952. – Вересень. – С. 17-18.
3. Бойчук М. З нагоди Коломийської вистави українського домашнього промислу / М. Бойчук // Літературно-науковий вісник. – 1912. – Т. 60. – С. 345-347.
4. Волошин Л. Михайло Бойчук : Листи до митрополита Андрія Шептицького / Л. Волошин // Образотворче мистецтво. – 1990. – № 6. – С. 22.
5. Врона І. Монументальний живопис / І. Врона, Б. Лобановський // Історія українського мистецтва в шести томах. Радянське мистецтво 1917-1941 років. – К. : Укр. Рад. Енциклопедія АН УРСР, 1967. – Т. 5. – С. 114-115.
6. Врона І. Стенные розписи на Украине 1919–1920 / И. Врона // Искусство. – 1969. – № 10. – С. 35.
7. Д-ський Є. /Дуклянський/. Вистава „незалежних”, а українські малярі / Є. Д-ський // Діло. – 1910. – № 152. – С. 1.
8. Ріпко О. У пошуках страченого минулого / О. Ріпко. – Львів : Каменярь, 1996. – С. 20.
9. Соколюк Л. Бойчукізм і проблема стилю в Українському мистецтві першої третини ХХ століття / Л. Соколюк. – К. : НМК ВО Мін-ва освіти України, 1993. – С. 30-31.
10. Jaworska W. W kręgu Gauguina. Malarze szkoły Pont-Aven / Jaworska W. – Warszawa : Arkady, 1969. – S. 150.
11. Juszcak W. Postimpresjoniści / Juszcak W. – Warszawa : Arkady, 2005. – S. 77.

#### **Руденко О. Синтетизм как метод дизайна архитектурной среды между Гогеном и Бойчуком**

Статья очерчивает параллели между синтетическим символизмом Пола Гогена и его последователей на переломе 19-20ст. во Франции и синтетическим проявлением неовизантизма

Михаила Бойчука. Описываются пути развития украинским художником оригинальной доктрины неовизантизма, базируясь на источниках родной культуры. Поиски в сфере монументального искусства стали одним из путей решения проблемы дизайна архитектурной среды. Особенное внимание уделяется теоретическим аспектам данной проблемы.

**Ключевые слова:** синтетизм, дизайн, архитектурная среда, религиозный, искусство, украинский, национальный, народный, школа, неовизантизм, культура.

**Rudenko O. Synthetism as method of desing of architectural environment between Guaguin and Boychuk**

The article draws parallels between the synthetic symbolism of Paul Gauguin and his successors on the turn of the Nineteenth and Twentieth Centuries in France and synthetic expression of the neo-byzantinism by Mykhailo Boichuk. It highlights the ways the ukrainian artist develops the original doctrine of neo-byzantinism based on the sources of native culture. Searches in the sphere of monumental art become one of the ways to solve the issues of fashioning architectural environment. Special attention is paid to the theoretical aspects of the given problem.

**Key words:** synthetism, design, architectural environment, religious, art, ukrainian, national, folk, school, neo-byzantinism, culture.