

OLEH RUDENKO

SZTUKA MONUMENTALNA NA ROZDROŻU HISTORYCZNYM.  
OD *RÉNOVATION BYZANTINE*  
DO „DIALEKTYKI FORMOTWÓRCZEJ” MYCHAJŁA BOJCZUKA

Postacią, która wpłynęła na rozwój religijnego malarstwa ukraińskiego pierwszej połowy XX wieku, był Mychajło Bojczuk. Fenomenowi Bojczuka i „szkoły Bojczuka” poświęcono sporo opracowań, w których mówi się o talencie, dziełach i życiu artystycznym malarza. Nie zamierzam powielać obiegowych osądów, przedstawię raczej własny punkt widzenia na twórczość tego wybitnego artysty w kontekście podjętego przeze mnie tematu. Postanowiłem ukazać zakres twórczości Bojczuka, zaczynając od wczesnego kształtowania światopoglądu malarza do późniejszych dokonań okresu radzieckiego. Bez takiej całościowej analizy nie da się zrozumieć ani rozwoju artystycznego Bojczuka, ani także tragedii sztuki ukraińskiej w szerszej skali. Tym bardziej że wzory sztuki religijnej, na których oparta jest twórczość Bojczuka, będą wiodły specyficzne, „ukryte życie” również w dziełach artysty z okresu radzieckiego. Za podstawę charakterystyki jego twórczości przyjąłem porządek chronologiczno-biograficzny, dzieląc go na dwa okresy: paryski (także krakowski i lwowski) – czas twórczego dojrzewania i formowania zasad teoretycznych (*rénovation byzantine*), oraz radziecki – czas realizacji monumentalnych i działalności pedagogicznej w Kijowie („dialektyki formotwórczej”).

1. *RÉNOVATION BYZANTINE*

Michał Bojczuk urodził się 30 października 1882 r. we wsi Romaniwka powiatu terebowlanskiego (obecnie województwo tarnopolskie) w rodzinie greckokatolickiej<sup>1</sup>. Prawdopodobnie przy wsparciu Towarzystwa im. Szewczenki, mając 17 lat, pod koniec pierwszego semestru roku akademickiego 1899/1900, rozpoczął studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Floriana Cynka<sup>2</sup>. W roku akademickim 1900/1901 kontynuował naukę w tej samej klasie i otrzymał brązowy medal, a w następnym roku akademickim uczył się w pracowni Józefa Unierzyskiego. W latach 1902-1904 studiował u Leona Wyczółkowskiego i otrzymał srebrny medal<sup>3</sup>. Podczas studiów Bojczuk kilkakrotnie wyjeżdżał do Nałęczowa, gdzie zaprzyjaźnił się ze Stefanem Żeromskim i jego synem Adamem<sup>4</sup>. Wyjeżdżał również do Zakopanego, gdzie spotkał się ze „starym dziadkiem” – Stanisławem Witkiewiczem, który napisał Bojczukowi list polecający do metropolity Andrzeja Szeptyckiego<sup>5</sup>. Przy spotkaniu z Szeptyckim we Lwowie Bojczuk prosił go o wsparcie na wyjazd do Paryża, ale zaakceptował propozycję metropolity i wyjechał do Monachium, nie porzucając jednak myśli o wyjeździe do Francji. W Akademii monachijskiej przebywał od kwietnia do października 1905 r. Jako nauczyciela wybrał Karla Marra, ale nie odpowiadała mu jego maniera nauczania, a tym bardziej pozbawiona intensywnych barw szkoła malarska, w której

---

<sup>1</sup> К. С л и п к о - М о с к а л ь ц і в, Михайло Бойчук, Харків 1930, s. 8. Także zob. Ю. Г р и в н я к, Творець нововізахтійської школи, „Наша культура” 1985, nr 1, s. 1.

<sup>2</sup> *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1895-1939*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 491.

<sup>3</sup> Badacze spuścizny artystycznej Bojczuka dopatrują się w jego twórczości wpływów malarzy krakowskich, uczniów Jana Matejki: Stanisława Wyspiańskiego, którego fascynował folklor ukraiński, i Józefa Mehoffera (zob. Л. С о к о л ю к, Бойчукізм у контексті світового художнього процесу першої третини ХХ ст., „Мистецтвознавство України: збірник наукових праць” 2000, z. 1, s. 112). Niewątpliwie środowisko krakowskie miało wpływ na kształtowanie sylwetki malarza, zwłaszcza na jego wcześniejszą twórczość. Dało mu podstawy do późniejszych eksperymentów we Francji.

<sup>4</sup> Wykonał ich portrety, które później w 1905 r. zaprezentował na Wystawie Lwowskiej, zorganizowanej przez Towarzystwo Miłośników Ukraińskiej Literatury, Nauki i Sztuki (О. Ф е д о р у к, Штрихи до портрету майстра, „Українське мистецтвознавство” 1993, z. I, s. 138). Recenzja na wystawę: „Артистичний вісник” 1905, z. V, s. 58-62.

<sup>5</sup> О. Р і п к о, У пошуках стпачехого минулого. Феномен Михайла Бойчука, [w:] т а ж, У пошуках стпачехого минулого, Львів 1996, s. 12.

„malują brudno”<sup>6</sup>. Bojczuk wyróżnił natomiast jednego ze współtwórców i działaczy secesji monachijskiej, Franza von Stucka, który „umie wykorzystywać środki dekoracyjne w obrazie – linie, jak dźwięki muzyczne, przyjemnie przeplata [...]”<sup>7</sup>. Właśnie linia, na którą Bojczuk zwrócił szczególną uwagę we wczesnym okresie twórczości, stanie się jednym z kluczowych zagadnień jego edukacji malarskiej. Z relacji Bojczuka można wnioskować, że już wówczas pociągało go barwne malarstwo francuskich impresjonistów.

W 1905 r., będąc na służbie wojskowej w Dalmacji, nie przestawał marzyć o wyjeździe do Paryża. Kiedy opuścił wojsko, marzenia zaczęły się spełniać i 13 kwietnia 1907 r. Bojczuk „wstąpił na ziemię paryską”, mając w kieszeni „dziesięć franków na dobry początek” i prosząc Szeptyckiego o dalsze finansowe wsparcie<sup>8</sup>. Paryż dał mu bardzo wiele, by nie powiedzieć – wszystko. Tam właśnie przeżył we śnie „wizję metafizyczną”: ujrzał „podolskie pole – szeroką ziemię” swej twórczości, ziemię, która będzie żywić plonami uczniów i naśladowców. List do Szeptyckiego, w którym opowiedział swój sen, był przepełniony szczęściem odkrycia twórczego powołania<sup>9</sup>.

\*

Teoretyczne zasady sztuki Bojczuka, które ukształtowały się w Paryżu, inspirowane były przez środowisko artystyczne i teorie, którym warto poświęcić nieco uwagi.

W 1907 r. artysta wykonał portret *Kobiety* (il. 1), który przedstawia dziewczynę w stroju współczesnym z koralami na szyi. W tym pierwszym okresie jego twórczości powstała seria kobiecych portretów o podobnym charakterze (*Portret dziewczyny* i *Dziewczyna*, ok. 1910 r., wł. Lwowska Galeria Obrazów) – głowy poddane są stylizacji, uproszczone, twarze mają wyraziste rysy, potraktowane jako regularne owale osadzone na cylindrycznych szyjach, przypominają portrety Amadeo Modiglianiego. Jak zaznacza Slipko-Moskalciw, artysta zerwał z impresjonistyczną metodą pracy malarskiej i „wstępuje

---

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Л. В о л о ш и н, Михайло Бойчук: Листи до митрополита Андрія Шентицького, „Образотворче мистецтво” 1990, nr 6, s. 20. Bojczuk lubił różnie opowiadać swój sen w Kijowie studentom (Р і п к о, У пошуках стпачехого минулого, s. 57, przyr. 75).

na szlak cézanne'owskich rozmyślań nad paletą”<sup>10</sup>. Bojczuka fascynowały twórcze poszukiwania Paula Cézanne'a – odrzucenie perspektywy linearnej i wprowadzenie perspektywy powietrznej, wyczucie kolorystyczne i kształtowanie barwą form w przestrzeni, co pozwalało ukazywać rzeczy plastycznie z różnych punktów widzenia. Intuicja Cézanne'a prowadziła, według Wiesława Juszczyka, „jak gdyby w krąg mistycznych koncepcji formy-idei: materialny kształt wytwarzany przez człowieka może nam ją wyłącznie przybliżyć, sugerować. Im doskonalszy kształt, im zatem doskonalszy warsztat artysty, tym silniejsza, tym bardziej nieodparta sugestia niewidzialnego”<sup>11</sup>. Ta sugestia niewidzialnego, przekazywana przez rzeczy widzialne sposobami malarzkimi, otwierała przed Bojczukiem nowe perspektywy artystycznej introspekcji i osobistej konfrontacji z rzeczywistością.

Kolejne fascynacje malarza odkrywa Adolf Basler, pisząc w artykule z 1912 r. poświęconym sztuce polskiej w Paryżu, że „Buszek i jego kolega (Rusin) ze szkoły Wyspiańskiego, chcieli kilka lat temu stworzyć szkołę malarstwa religijnego. Bojczuka poparł arcybiskup Szeptycki, a Buszek pozostał sam, bez możliwości stworzenia szkoły”<sup>12</sup>. Zamiarom Antoniego Buszka, podobnie jak Bojczukowi, przyświecały idee twórczości religijnej uprawianej w klasztorze oo. Benedyktynów w Beuron, która wznowiła tradycję sztuki monumentalnej, opartej na wzorach wczesnochrześcijańskiej sztuki Egiptu i Bizancjum<sup>13</sup>. Szkoła w Beuron odegrała ważną rolę w kształtowaniu światopoglądu i stylu malarskiego Bojczuka, podobnie jak twórczość jego francuskich nauczycieli, którzy byli zafascynowani osiągnięciami tej szkoły i sami

<sup>10</sup> С л и п к о - М о с к а л ь ц і в, Михайло Бойчук, s. 17. Waczyński podaje w biografii Bojczuka, że zobaczywszy obrazy artysty jeden z przyjaciół po krakowskiej Akademii – Buszek – zwrócił uwagę, że prace Bojczuka bardzo podobne są do prac Cézanne'a. Ta uwaga sprawiła, że Bojczuk zaczął bardziej dokładnie studiować Cézanne'a (Е. Б а ч и н с ь к и й, Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбярів на чужуні. Спомини старого емігранта за року 1908-1950, „Нові дні” 1952, вересень, s. 20).

<sup>11</sup> W. J u s z c z a k, *Postimpresjoniści*, Warszawa 2005, s. 176.

<sup>12</sup> A. B a s l e r, *Sztuka polska w Paryżu*, „Sztuka” 1912, z. 2, s. 65. Jak stwierdza Iwona Luba w ślad za Władysławem Terleckim, polski malarz Buszek interesował się malarstwem ikon klasztoru na górze Athos. Swoimi eksperymentami zaintrygował Bojczuka i Eugeniusza Żaka (I. L u b a, *W stronę ikony – mistycyzm czy stylizacja? „Bizantyzm” w malarstwie polskim lat 1910-1940*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, nr 3-4, s. 553).

<sup>13</sup> B a s l e r, *Sztuka polska w Paryżu*, s. 65. Franciszek Siedlecki w 1911 r. pisze o „szkole mnichów, o której pisali już w swoim czasie Sérusier, Maurice Denis, Meier-Graefe, Emile Bernard [...] z powodu analogicznego kierunku w sztuce, jaki powstał w zeszłym roku w łonie uczniów Wyspiańskiego, przebywających w Paryżu” (cyt. za: *O szkole Beurońskiej malarstwa religijnego*. Franciszek Siedlecki, „Museion” 1(1911), z. 4, s. 134).

próbowali swych sił w sztuce religijnej. W twórczości Bojczuka recepcja sztuki mnichów nastąpiła za pośrednictwem nabizmu. Artysta wybrał studia w Akademii Ranson i od 1908 do 1910 r. przebywał w pracowni Paula Sérusiera. Spotkał tam Maurice'a Denisa, który od 1908 r. był profesorem tej Akademii.

Sérusier odrzucał perspektywę linearną, stosował płaskie plamy barwne i wyrazisty kontur, co wywoływało efekt autonomicznego świata malarskiego skonstruowanego na płaszczyźnie obrazu. Przejęta od niego przez Bojczuka zasada dekoracyjności sztuki, która wymaga stylizacji, doprowadziła go do własnych rozwiązań w duchu „wielkich” stylów epok minionych, przede wszystkim do monumentalizacji form – w konsekwencji nawet jego dzieła sztalugowe mogły być wprost „przenoszone na ścianę” i realizowane we wnętrzach. Także zafascynowanie Paula Sérusiera malarstwem religijnym szkoły benedyktyńskiej w Beuron w sposób widoczny wpłynęło na twórczość Bojczuka. Podobnie do Piotra Lenza, który przybrał imię Dezyderiusa i był zarówno inspiratorem, jak wykonawcą zasad sztuki religijnej w Beuron, Bojczuk zamierzał odrodzić malarstwo sakralne i styl malarstwa monumentalnego<sup>14</sup>. Szczególną wagę Beurończycy nadawali linii i układowi plam na płaszczyźnie. Budynek świątyni rozpatrywali jako całościowy organizm, gdzie linia jest „duszą architektury”, a materiał budowlany jej „ciałem”. Linia konstruuje formy architektoniczne, łączy je ze sobą, scala i porządkuje z pomocą ornamentu i plastycznej aranżacji wnętrza. Ideałem szkoły benedyktyńskiej jest spokój i równowaga – linie i kształty muszą podkreślać wielkość i majestatyczność budowli. Nie dopuszcza się żadnej przypadkowości – spokój, harmonia zewnętrzna i wewnętrzna mają ucieleśniać ideę duchowej jedności z Bogiem<sup>15</sup>. Podejście Bojczuka do sztuki było w swoich założeniach miej-

---

<sup>14</sup> Szkoła w Beuron powstała w drugiej połowie XIX wieku. Pierwszym większym dziełem, będącym wcieleniem zamysłu odnowienia sztuki chrześcijańskiej, była kaplica św. Maura w Beuron, wybudowana w latach 1868-1870 według projektu ojca Dezyderiusa i dekorowana przy pomocy współpracowników: Jakuba Wügera i Łukasza Steinera. Następnym większym dziełem, rozpoczętym w 1874 r., były prace w głównym klasztorze Benedyktynów na Monte Cassino, ukończone w 1913 r. (J. K r e i t m a i e r, *Beuroner Kunst. Eine Ausdrucksform Der Christlichen Mystik*, Freiburg im Breisgau 1921, s. 19). Rozmyślając w duchu romantycznym nad platońskimi zasadami, Piotr Lenz doszedł do wniosku, że kiedy sztuce odbierze się miarę, liczbę, harmonię, to stanie się ona zwykłym rzemiosłem. Celem sztuki wysokiej jest zatem ucieleśnianie doskonałych form natury: geometrycznych, arytmetycznych, wreszcie symbolicznych, służących do przekazania odwiecznych idei (P. D e s i d e r i u s L e n z OSB, *Ästhetik der Beuroner Schule*, Wien und Leipzig 1898, s. 48-49).

<sup>15</sup> Tamże, s. 33-36.

scami uderzająco podobne do szkoły beurońskiej: cechuje go poszukiwanie sztuki totalnej, hieratycznej, o stałych zasadach, niepodlegającej realistycznemu i zmiennemu naśladowaniu rzeczywistości, antyindywidualizm w tworzeniu dzieł malarstwa ściennego, przewaga linii, nawiązanie do sztuki dawnej: Egiptu, Azji Mniejszej, Bizancjum i in. Jednakże Bojczuk nie sprowadził tak kategorycznie wszystkich prawideł sztuki do „geometrii estetycznej”, czy kanonu proponowanego przez Lenza, ale uznał artystyczną oryginalność i wolność w poszukiwaniach formy, proporcji, rytmu, harmonii barwnej itd. Wnioskując możemy powiedzieć, że Bojczuk dokonał decydującego zwrotu ku dekoratywności z chwilą zainspirowania się nabizmem, a także sztuką ludową, uległ również Cézanne’a metodzie budowania płaszczyzny obrazu. Jest bardziej bizantyński i przez ikonę archaiczno-grecki i „prymitywny” (oczywiście nie w pejoratywnym znaczeniu tego słowa!), różniąc się tym od „naukowo” usystematyzowanych i pojęciowo wyrafinowanych beurończyków, których dzieła z połowy XIX wieku nawiązują raczej do ikonografii syryjskiej lub egipskiej.

\*

W Paryżu wokół Bojczuka zebrała się grupa osób, podążająca za jego ideami<sup>16</sup>. W 1909 r. Michał Bojczuk z przyjaciółmi wystąpił na Wystawę Jesienną kilka prac w technice tempery, które bardzo różniły się od innych wystawionych obrazów<sup>17</sup>. W listopadzie tego samego roku wygłosił przed „bojczukistami” wykład o zasadach i rozwoju ukraińskiego malarstwa. Następnego roku swój wspólny warsztat Mychajło Bojczuk, Mykoła Kasperowycz, Zofia Nalepińska, Zofia Segno zaprezentowali w Paryżu w Salonie Niezależnych – dwadzieścia jeden dzieł pod zbiorczym tytułem *Rénovation*

---

<sup>16</sup> Są to: przyjaciel z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Mykoła Kasperowycz [Kasperowicz], dwaj krytycy, piszący o sztuce – Jewhen Baczynskij [Baczynski] i Josyp Pełenskiy [Pełenski], oraz kilka kobiet: Janina Lewakowska, Helena Szramówna, Olga Szaginian i in. Naprzeciwko pracowni, którą Bojczuk wynajął z Andrijem Taranem i Lwem Kramarenko, zamieszkały trzy Zofie, Polki z Petersburga, które też weszły do grona jego zwolenników. Studiowały razem z nim w Akademii Ranson w pracowni Sérusiera. Były to: Zofia Nalepińska – przyszła żona artysty, Zofia Baudouin de Courtenay i Zofia Segno (zob. Р і п к о, У пошуках стпачехого минулого, s. 15, 53, przyp. 24; В. С у с а к, Шлях Бойчука до бойчукізма, maszypnopis, własność autorki, s. 5; por. także: Життєпис Софії Олександрівни Налєпінської-Бойчук, „Образотворче мистецтво” 1990, nr 6, s. 15-16.

<sup>17</sup> В. С у с а к, Шлях Бойчука до бойчукізма, s. 6; М. Александрович, [recenzja] Сукцес українця на парижській осінній виставі, „Діло” 1909, nr 258, s. 3.

*Byzantine*<sup>18</sup>. Wystawionym pracom poświęcili uwagę Guillaume Apollinaire, Jakow Tugienhold, André Salmon<sup>19</sup>. Apollinaire zauważył, że ta grupa artystów pragnie odrodzić tradycję religijnego malarstwa Ukrainy i przyłącza się do nich coraz więcej osób. Poradził im studiować sztukę współczesną, a nie tylko zajmować się naśladowaniem sztuki bizantyńskiej<sup>20</sup>. Dla odmiany propagowany przez Bojczuka kierunek był w Paryżu krytykowany przez malarzy ukraińskich. Z krytyką wystąpili Ołeksandr Archypenko (Aleksander Archipenko) i Jakiw Struchmanczuk<sup>21</sup>. Ich zdaniem nie wystarczy naśladować formę, trzeba rozwijać także treść, a ponadto bizantyzm, według tego drugiego krytyka, nigdy nie leżał u podstaw kultury ukraińskiej, zatem rodzime malarstwo powinno odwoływać się raczej do wzorów włoskiego renesansu.

Slipko-Moskalciw, charakteryzując dojrzałe prace Bojczuka, wyróżnił te jego dzieła, które zostały poświęcone studiowaniu graficznych i kompozycyjnych możliwości linii, co widać np. w pochodzącej z lat 1909-1910 kompozycji *Dziewczyzna pasąca gęsi* (il. 2), według której artysta wykonał później drzeworyt (il. 3)<sup>22</sup>. W tej i podobnych pracach malarz koncentruje się na linii jako głównym formalnym środkiem kształtowania płaszczyzny obrazu.

W wizerunku pastuszki dominuje dynamika ruchliwej kreski. Nie ma tu miejsca na psychologiczny wyraz i naturalistyczne podobieństwo. Siłę wyrazu artysta osiąga przez „kombinacje pasywnych, bez jakiego bądź napięcia linii”; z prawej strony postaci kobiety tę pasywność podkreśla opuszczona ręka i proste fałdy zaznaczonej pionowymi kreskami spódnicy, skonstrastowane z wyraźnie aktywną i ruchliwą lewą stroną postaci – gest podniesionej ręki wskazuje na kierunek ruchu ciała kobiety<sup>23</sup>. Rytmiczność przedstawionego obok pastuszki stada gęsi wzmacnia dynamiczne oddziaływanie całej kompozycji. Slipko-Moskalciw przyrównuje to dzieło do muzycznych utworów kompozytorów: ukraińskiego – Kyryła Stecenki i rosyjskiego – Siergieja Tanieje-

<sup>18</sup> Р і п к о, У пошуках стпачехого минулогос, s. 14.

<sup>19</sup> Л. С о к о л ю к, Бойчукізм і проблема стилю в Українському мистецтві першої третини ХХ стліття, Київ 1993, s. 11-13.

<sup>20</sup> Zob. Н. А с е е в а, Українское искусство и Европейские художественные центры конец ХІХ – начало ХХ века, Киев 1989, s. 108-109; por. także: С о к о л ю к, Бойчукізм і проблема стилю, s. 12-13; рецензја на выставе: Є. Д-с ь к и й [Євген Б а ч и н с ь к и й], Бистава „Незалежних”, а українські малярі, „Діло” 1910, nr 151, s. 1-2; nr 152, s. 1-2; nr 153, s. 1-2.

<sup>21</sup> С о к о л ю к, Бойчукізм у контексті світого художнього процесу, s. 114-115.

<sup>22</sup> С л і п к о - М о с к а л ь ц і в, Михайло Бойчук, s. 17-18.

<sup>23</sup> Тамże, s. 19.

wa. W ich kompozycjach autonomię wyrazu podkreśla wewnętrzna dynamika muzycznej frazy, którą Bojczuk rozwiązał wizualnie. W podobny sposób można charakteryzować powstałe w tym okresie szkice ołówkiem: *Portret Szeptyckiego* (wł. Muzeum Narodowe w Kijowie), *Kobieta podlewająca drzewo* (wł. Muzeum Narodowe w Kijowie) lub *Dziewczyne* (wł. Lwowska Galeria Obrazów), nawiązującą do sztuki egipskiej (ok. 1910). Dwa obrazy – *Urodzaj* (ok. 1910, wł. Muzeum Narodowe we Lwowie) i *Plac Jarosławny* (ok. 1910, wł. Lwowska Galeria Obrazów) w technice mieszanej o tematyce rodzajowej i historycznej z tamtego okresu wskazują też na żmudne poszukiwania „linearnej logiki” przez Bojczuka. Natomiast dzieło przedstawiające św. Jana, wykazuje warsztatowe poszukiwania artysty w dziedzinie mozaiki (il. 4)<sup>24</sup>.

W tym pierwszym okresie Bojczuk podjął i rozstrzygnął problem linii na płaszczyźnie obrazu – jeden z najważniejszych w sztuce monumentalnej. W swoich obrazach unikał skrajności, nie zwrócił się w stronę sztuki „czystego myślenia”, ani też w stronę naśladowania rzeczywistości właściwego sztuce naturalistycznej. Jego twórczość nie popadła ani w nadmierny racjonalizm, ani w natrętny psychologizm. Slipko-Moskalciw zaznacza, że w przedrewolucyjnym okresie Bojczuk doszedł do przekonania, że „artystyczna praca malarza jest formotwórcza [...] forma w istocie jest środkiem wszystkich poczynań artysty i stanowi treść jego pracy”<sup>25</sup>. Ta „formotwórczość” w pracach artysty prowadzi nas do pytania o zasadę syntetyzowania formy malarskiej Bojczuka w powiązaniu z jego teorią neobizantynizmu.

„Synteza”, „syntetyzować” – słowa kluczowe w rozważaniach malarskich Gauguina – mogą być pomocne dla zrozumienia metody Bojczuka. Sam mistrz mówił: „Prawdziwe dzieła sztuki muszą być ujęte w syntetyczną formę, opierać się na doświadczeniu pokoleń, ujęte w narodową postać i przez tradycję przekazywane potomkom”<sup>26</sup>. Swoistość, odrębność ukraińskiej tradycji ukażą wysiłki malarza w kierunku stworzenia „syntezy malarstwa narodowego, syntetyczno-ukraińskiego”<sup>27</sup>. Pierwszym wyznacznikiem dla tych wysiłków jest wielokrotnie przywoływany przez malarza bizantynizm. Bizantynizm rozumiany jako fundament ukraińskiej sztuki ludowej, a także sztuki narodowej. Sposób rozumienia tego kluczowego pojęcia przez Bojczuka ujaw-

<sup>24</sup> Б а ч и н с ь к и й, Мої зустріч та силуети, s. 20.

<sup>25</sup> Тамże, s. 21.

<sup>26</sup> Б а ч и н с ь к и й, Мої зустріч та силуети, s. 17.

<sup>27</sup> Тамże.



ni następnie ważne, teoretyczne wyznaczniki warsztatu artystycznego malarza – kategorie formy i treści, a także indywidualności artystycznej, która w niezwykły sposób będzie bronić swych prerogatyw w warunkach totalitarnego zniewolenia społeczeństwa.

Według Bojczuka od XV wieku, kiedy Bizancjum zostało podbite przez Turków, sztuka wschodniochrześcijańska zaczyna rozwijać się na terytorium Ukrainy (zwłaszcza Hałczyzny). Obecność na tym terytorium kultury bizantyńskiej sprawiła, że sztuka religijna połączyła się ze sztuką pogańską i stworzyła podstawy sztuki ludowej. Na terenach dzisiejszej Ukrainy sztuka wysoka – bizantyńska zespoliła się ze sztuką niską – ludową, tworząc niespotykany dotąd twórczy ferment, który znalazł ujście w sztuce narodowej. Bojczuk uważał, że trzeba odrodzić te zapomniane korzenie i tworzyć sztukę opartą na tych bizantyńsko-ludowych wzorach. Ukraina ma to szczęście, że nie odrzuciła spuścizny tradycji bizantyńskiej, która przetrwała w kulturze prostego ludu. Naród ukraiński, przez ornament w kilimach czy innych wyrobach rzemiosła artystycznego, przechował własną tysiącletnią tradycję<sup>28</sup>. Wszelako archetypem pozostaje sztuka chrześcijańska. Kultura bizantyńska w przestrzeni dziejowej na ziemiach ukraińskich przybierała różne kształty. Za czasów Rusi Kijowskiej bardziej rdzennie bizantyńskie; w XVI wieku wyraźniej naznaczone miejscowymi naleciałościami sztuki ludowej (ikona halička). Kulturę tę – twierdzi Bojczuk – cechuje nieprzerwany rozwój dzięki wschodnim korzeniom Cerkwi, która wchłonęła bogatą spuściznę przedchrześcijańską<sup>29</sup>.

Twórczość Bojczuka wymyka się jednoznacznej charakterystyce i nie daje się zaszufładować. Oto, jak brzmi teoretyczne *credo* Bojczuka: „Obiektywna treść życia – w formach sztucznych, nierealistycznych. Wypośrodkowanie kompozycji. Monumentalizm. Nowa technika, jestestwo linii i płaszczyzny. Kompozycja. Badanie rzeczywistości. Ukazać ją [w dziele sztuki] jako synte-

---

<sup>28</sup> М. Б о й ч у к, З нагоди Коломийської вистави українського домашнього промислу, „Літературно-науковий вістник” 60(1912), ks. 11, s. 347.

<sup>29</sup> Należy pamiętać, że na początku XX wieku ikona przeżywa swoje odrodzenie. Odkryciu ikony w drugiej połowie XIX wieku i jej recepcji na początku XX wieku poświęcono sporo opracowań. Odsyłam do niektórych artykułów na ten temat: I. L u b a, *Odkrywanie ikony*, [w:] t a ż, *Dialog nowoczesności z tradycją. Malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2004, s. 76-78; В. С у с а к, Русская икона в художественном сознании начала XX века. Некоторые проблемы, „Вопросы искусствознания” 1997, nr 1 (X), s. 305-316; М. В е т з, *The Icon and Russian Modernism*, „Artforum” 1977, nr 15, s. 38-45; О. Т а р а с о в, Икона в русаком авангарде 1910-1920-х гг., „Искусство” 1992, nr 1, s. 49-51.

zę życia. Istota idei w najbardziej skończonej, surowej formie. Sztuka w fakturze obrazu, a nie w tematach [...]”<sup>30</sup>. Z tych lapidarnych uwag można by wnioskować, że forma u Bojczuka ma pierwszeństwo, bowiem stanowi syntezę zamysłu i doznań artystycznych. Ale z drugiej strony forma bez treści straciłaby u malarza na znaczeniu. Nie należy zapominać, że malarstwo Bojczuka ma charakter monumentalny, dekoratywny i najczęściej odwołuje się do ikonicznej narracji. Forma zawsze czemuś służy, nigdy nie funkcjonuje niezależnie, sama dla siebie. Jest to forma uduchowiona, zawiera w sobie ukrytą treść, naznaczona jest, można by powiedzieć, archetypicznym rozumieniem rzeczywistości przedstawionej. Zgodnie z jego teorią, poprzez formę „syntetyczną” starożytnych obrazów można odczytać treść ideową kultury całych epok. Malarze starożytni, zaczynając od naśladowania natury, przekształcali formę, odrzucając wszystko, co przypadkowe i zbędne, aby pokazać najbardziej doniosłe idee<sup>31</sup>. Przecież platońska idea jest „uwięziona” w formach najprostszych. Dlatego Bojczuk zachęcał do tworzenia form całościowych, zwartych, uproszczonych, np. „bryłowatych – czy to stereometrycznych, kulistych, czy to kubicznych, stożkowatych i walcowatych”<sup>32</sup>. Uważał, że zadaniem malarza jest wydobyć i ukazać idei przez rozumny akt twórczy. Wyobrażenia powinna być kontrolowana i podporządkowana zasadom sztuki, zredukowanej do podstawowych kształtów. Obok kształtu pierwszorzędne znaczenie posiada linia. Linia buduje kompozycję ze stylizowanych na płaszczyźnie obrazu przedmiotów (syntetycznie ujętych)<sup>33</sup>. Oprócz tego linia, jak też określony przez nią kształt w odpowiednim kolorze, jest znakiem. Znak ten jest nosicielem utajonego znaczenia, zaszyfrowanej treści. Bojczuk używa na jego określenie słowa wschodniego pochodzenia: „hieroglify”<sup>34</sup>. Ma ono podwójny sens: pisma do odczytania (pod warunkiem, że

<sup>30</sup> Słowa Bojczuka zapisane przez Jewhena Baczynskiego: Б а ч и н с ь к и й, Мої зустріч та силуети, s. 17.

<sup>31</sup> Д-с ь к и й [Євген Б а ч и н с ь к и й], Вистава „незалежних”, а українські малярі, nr 152, s. 1.

<sup>32</sup> Tamże, nr 153, s. 1.

<sup>33</sup> Bojczuk, podobnie jak Gauguin, utrzymywał, że istnieją linie szlachetne i linie kłamiwe, że „kreska to sposób uwydatnienia pojęć”; w estetycznym odbiorze właśnie liniom Bojczuk przypisuje moc oddziaływania na widza. H. P e r r u c h o t, *Gauguin*, przeł. H. Ołędzka, Warszawa 1961, s. 116, 146. Można tutaj przywołać metodę użycia linii przez malarzy „szkoły Pont-Aven” – „kluazonizm” (franc. *cloisonnisme*). Polegała ona na tym, że każda plama barwna na płaszczyźnie obrazu była ujęta w linearny kontur (zob. A. D u l e w i c z, *Encyklopedia sztuki francuskiej*, Warszawa 1997, s. 382).

<sup>34</sup> Б о й ч у к, 3 нагоду Коломийської вистави, s. 347.

zna się znaczenie poszczególnych ideogramów) oraz symbolu. Malarz poprzez tak pojętą formę (linię/kształt) – hieroglif-symbol odszyfrowuje przekaz własnej tradycji oraz dziedzictwo starych mistrzów. Ale z drugiej strony owa forma-znak zawiera ukryte, tajemnicze, niezrozumiałe do końca treści. Gdyby artyści w pełni zrozumieli znaczenie tych „cudownych hieroglifów”, to „chwyciliby tę wiekową rękę, co owe znaki wypisała, a ta ręka wyciągnęłaby ich z dzisiejszego upadku sztuki i zaprowadziła tam, gdzie wieczny ogień twórczości oświećla drogę”<sup>35</sup>.

Takie, dość skomplikowane pojmowanie formy artystycznej (o jakim wcześniej była mowa) cechuje pewnego rodzaju „hilozoizm” – poprzez strukturę obrazu prześwituje materia życia, treść niewidzialna, ujęta w symboliczną formę. Wtedy, gdy już zbadamy i rozszyfrujemy owe „hieroglify” dzieł sztuki dawnej, to zdobytą tak wiedzę powinniśmy ująć w „syntetyczną formę” i wówczas objawi się nam „forma doskonała”<sup>36</sup>. Na podstawie takiego poznania powinien malarz budować swoje dzieła sztuki. Przecież, według Baczynskiego, Bojczuk utrzymywał, że „zawsze mówimy o idei, a nie o artystach” i że „nie ma proporcji realnych, tylko idealne”. Tylko to, co pozwala malarzowi wznieść się ku światu platońskich idei i przekazać „abstrakcyjny sens życia” w konkretnej formie artystycznej, jest warte zaprezentowania w dziele sztuki<sup>37</sup>. Ten idealny świat ma swój niezachwiany porządek i swoje prawa, a sztuka – według Bojczuka – jest próbą ich odczytania i unaocznienia.

Baczynski zaznacza, że wśród uczniów Bojczuka tylko Mykoła Kasperowycz był rodowitym Ukraińcem, inni byli pochodzenia polskiego<sup>38</sup>. To spowodowało w efekcie rozpad grupy i wyjazd Bojczuka do Lwowa. Odeszła Zofia Baudouin de Courtenay, Helena Schrammówna, Zofia Lewakowska, Antoni Buszek; jednakże ich malarstwo nie wyzwoliło się spod wpływu „bojczukizmu”<sup>39</sup>. Natomiast żona Bojczuka Zofia Nalepińska, która pochodziła ze znanej rodziny (jej ojciec był dyrektorem łódzkiej kolei fabrycznej), przejęła od niego miłość do kultury ukraińskiej i poświęciła się całkowicie pielęgnacji

---

<sup>35</sup> Tamże.

<sup>36</sup> Б о й ч у к, З нагоду Коломийської вистави, s. 345.

<sup>37</sup> Д-с ь к и й [Євген Б а ч и н с ь к и й], Вистава „незалежних”, а українські малярі, nr 152, s. 1.

<sup>38</sup> Б а ч и н с ь к и й, Мої зустріч та силуети, s. 18.

<sup>39</sup> Por. I. L u b a, *W stronę ikony – mistycyzm czy stylizacja? „Bizantyzm” w malarstwie polskim*, s. 557.

nowaniu kariery swego męża i nauczyciela, towarzysząc mu do ostatnich chwil życia<sup>40</sup>.

W sierpniu 1910 r. Mychajło Bojczuk, Mykoła Kasperowycz i Zofia Nalepińska wyjeżdżają w miesięczną podróż do Włoch. Zwiedzają Florencję, Rawennę, Wenecję. Oglądają dzieła malarzy wczesnego renesansu: Giotta i Cimabuego. We wrześniu 1910 r. Bojczuk wraca do Lwowa i pracuje jako konserwator ikon w Muzeum Narodowym we Lwowie.

W 1911 r. na zamówienie Andrzeja Szeptyckiego Bojczuk i jego przyjaciele (Zofia Nalepińska-Bojczuk, Mykoła Kasperowycz) przygotowują się do wykonania polichromii w Diakiwskiej Bursie przy ul. Piotra Skargi 4 we Lwowie<sup>41</sup>. By pomóc w tej realizacji, z Petersburga przyjeżdża Jewhen Sahajdacznij. Do kaplicy studentów zakupiono ikonostas, namalowany według rosyjskiej tradycji XVII-XVIII wieku i wykonany w warsztacie starowierców na początku XX wieku. Za podstawę malowideł w kaplicy – jak twierdzi Święcicki – posłużyły Bojczukowi „figuratywne kompozycje bizantyńsko-romańskiego prymitywu”, zaś według Damiana Horniatkewycza, naśladował on rusko-bizantyńskie malowidła ściennie z kaplicy Świętego Krzyża na Wawelu (1470 r.)<sup>42</sup>. Polichromia w kaplicy nie została przez społeczeństwo galicyjskie zaakceptowana, nie spodobała się też Szeptyckiemu, który zasięgnął w tej sprawie opinii u Jacka Malczewskiego – temu ostatniemu również nie przypadła do gustu<sup>43</sup>. Malarstwo Bojczuka odebrano jako nieszczerze, krytykowano postacie „o sparaliżowanych ruchach i wystruganych obliczach”<sup>44</sup>. Można by się jednak doszukiwać podobieństwa realizacji Bojczuka do prac

---

<sup>40</sup> „W te czasy [1911 rok] Zofia wyrzekła się, można tak powiedzieć, ot swojej narodowości – śpiewała tylko ukraińskie piosenki, rozmawiała po ukraińsku i była pod całkowitym wpływem Mychajła” (ze wspomnień siostry żony Bojczuka, zob. Д. Г о р б а ч о в, Листи-сподади Ганни Печарковської про Бойчука и Бойчуків, „Київська старовина” 1999, nr 6 (330), s. 138).

<sup>41</sup> М. Г о л у б е ц ь, Мистецтво і критика в нас, „Неділя” 1933, nr 8(277), s. 6. Kaplica znajdowała się w budynku wybudowanym w 1904 r. przez Iwana Łewynśkocho i Tadeusza Obminskiego z wykorzystaniem dekoracji architektonicznej o motywach huculskich (Львів туристичний пытівник, ред. А. Рудницький, Львів 1999, s. 264).

<sup>42</sup> Г. Б а р т і ш, Монументальні розписи Михайла Бойчука в Галичині, „Образотворче мистецтво” 1998, nr 2, s. 29. Myśli Horniatkewycza według: Е. Б і л и к, Фреска „Пророк Илля” Михайла Бойчука з каплиці Львівської Дяківської бурси, [w:] Сакральне мистецтво Бойківщини. П’яти наукові читання. Збірник статей, Львів 2001, s. 21.

<sup>43</sup> *Pamiętniki Marcina Samilickiego*, t. II, Muzeum Regionalne w Bochni, MB-H / 4104 / 3, s. 15, 16.

<sup>44</sup> Tamże, s. 16.

Willebrorda Verkade'a, przedstawiciela szkoły z Beuron, zwłaszcza do jego *Zdjęcia z krzyża* (z 1912 r.) w kościele Karmelitów w Wiedniu, naśladowującego wczesny renesans.

Na szczęście zachowały się dwa obrazy z Diakiwskiej Bursy: *Ostatnia Wieczerza* i *Prorok Eljasz* (przypisywany Bojczukowi albo Jewhenowi Sahaj-dacznemu) – dzieła monumentalne, namalowane temperą na desce<sup>45</sup>. *Ostatnia Wieczerza* jest dziełem wzorcowym dla religijnej spuścizny malarskiej Bojczuka (il. 5), wykonanym zgodnie z przepisami technologii ikony. Całość kompozycji wpisana jest w kształt łuku, który powtarza półokrągła górna krawędź stołu, odwróconego w stronę widza i ozdobionego symbolami chrześcijańskimi. Na stole umieszczono dwanaście symbolicznych potraw, w tym kielich (czasza) z winem, rybę i chleb ofiarny. Usytuowanie postaci w ikonie jest niemalże zwierciadlane. Oś kompozycji przechodzi przez trzy kluczowe punkty: od głowy Chrystusa do głowy św. Jana, od św. Jana do ręki błogosławiącej i od owej ręki ku kielichowi z winem. Wszystko jest statyczne, zrównoważone, skoncentrowane na Chrystusie i Słowie, które On wypowiada. Spojrzenia apostołów skierowane są ku Synowi Bożemu, oprócz kilku postaci z pochylonymi głowami, zwróconymi w stronę Jana. Kolorystyka obrazu jest wyciszona, o subtelnych fioletach, zieleniach, ochrze, ciemnych błękitach i złocieniach. Twarze świętych namalowano kilkakrotnie nałożonymi laserunkami, jak w malarstwie dawnym. Stroje apostołów naśladowują grecką tradycję „mokrych szat” przyjętą i stosowaną w ikonach. Głowy, rysy twarzy i fałdy szat obrysowane lekką linią wypełnia delikatna kolorystyka i subtelny światłocień. Mimo statyczności kompozycji obraz nasycony został wewnętrzną dynamiką o niezwyklej sile oddziaływania – całość przedstawienia koncentruje się wokół gestu błogosławieństwa kielicha ofiarnego. Plamy barwne, linie i płaszczyzny odnajdują wspólny rytm i harmonijne współbrzmienie. *Ostatnia Wieczerza*, utrzymana w konwencji klasycznej ikony i wykonana tradycyjną techniką, jest równocześnie, od strony ikonograficznej, dziełem o ambicjach nowatorskich.

---

<sup>45</sup> О. Н о г а, Р. Я ц і в, Мистецькі товариства, об'єднання, угруповання, спилки Львова 1860-1998. Матеріали до довідника. До 1000-річчя Товариства для Розвою Русской Штукы, Львів 1998, s. 53.

## 2. „DIALEKTYKA FORMOTWÓRCZA”

Niebawem dokonał się w Rosji przewrót październikowy. Bojczuk pochodził ze wsi i rewolucyjne hasła obiecujące równość wszystkich ludzi, obietnice otrzymania wyższego wykształcenia i perspektywy pracy dla przyszłości, która miała ich uszczęśliwić, nie były mu obojętne. Wielkim wydarzeniem stało się również powstanie niepodległej Ukrainy, własnego państwa, w którym artysta mógł zrealizować swoje marzenie o wielkim stylu, a zarazem o upowszechnieniu sztuki. Pragnął uszczęśliwiać ludzi przez kontakt z pięknem, tak jak w czasach starożytnych Platon chciał im świadczyć dobro, zaprowadzając w państwie rządy filozofów... Szlachetne idee wkrótce okazały się złudzeniem. Państwo totalitarne wykorzystało je w przewrotny sposób<sup>46</sup>. Bieg historii sprawił, że szczytne idee sztuki jako przewodniczki życia, artyści jako wychowawcy prostych ludzi, uszczęśliwiającego obcowania z pięknem dzieł artystycznych, stały się wodą na młyn kłamliwej, komunistycznej propagandy i przykrywką dla okrucieństw proletariackiej rewolucji; posłużyły do celów partyjnej agitacji i kariery partyjnych działaczy.

Program nowej polityki i propagandy kulturalnej zaprezentował Włodzimierz Lenin wraz z rosyjskim komisarzem do spraw oświaty, Anatolem Łunaczarskim na początku 1918 r.<sup>47</sup> Tegoż roku Rada Komisarzy Ludowych opublikowała dekret „O demontażu pomników wzniesionych dla upamiętnienia carów i ich sług oraz opracowaniu projektów pomników Rosyjskiej Socjalistycznej Rewolucji”. Propagandowej wymowy miały nabrać monumentalne formy dzieł artystycznych, do których Lenin zaliczył, oprócz rzeźby, malarstwo ścienne.

Przed Bojczukiem otwierało się szerokie pole artystycznej działalności, porównywalne z tym, które dla malarstwa Diego Rivery, Davida Alfara Siqueirosa i Joségo Clemente Orozco komunistyczna rewolucja otworzyła w Meksyku. Nikt nie był dotąd w stanie zagwarantować artystom ukraińskim

---

<sup>46</sup> Iwan Wrona, uczeń malarza, po wielu latach, podkreślając doniosłość działalności Bojczuka w rozwoju radzieckiej sztuki monumentalnej, napisze: „Według M. Bojczuka, sztuka zawsze była bezpośrednio związana z życiem narodu i adresowana do szerokich mas; dlatego artysta żywił przekonanie, że na pierwszym miejscu należy stawiać monumentalne formy sztuki, jako sztuki masowej, ludowej. M. Bojczuk twierdził, że naczelną linią w rozwoju nowej, rewolucyjnej sztuki jest sztuka monumentalna, monumentalne malarstwo ścienne” (И. В р о н а, Цтенные розписи на Украине 1919-1920, „Искусство” 1969, nr 10, s. 36).

<sup>47</sup> В р о н а, Мистецтво 1917-1920 років, s. 36.

tak wielkiego zapotrzebowania na sztukę ani warunków dla jej realizacji na tak szeroką skalę. To Lenin chciał widzieć budynki w swoim państwie wymalowane na wzór fantastycznego, socjalistycznego miasta Tomassa Campanelli!<sup>48</sup> Nie potrzebował w tym celu jednak romantycznych kreatorów-utopistów, ale mechanicznych wykonawców...

Kiedy w 1917 r. utworzono, po raz pierwszy w historii, Ukraińską Akademię Sztuki, Bojczuk, na zaproszenie Mychajła Hruszewskiego, przyjechał do Kijowa i podjął tam pracę<sup>49</sup>. W programie Akademii powoływano się na epokę renesansu i nauczano w oddzielnych pracowniach, które prowadzili poszczególni mistrzowie. Bojczuk miał uczyć malarstwa religijnego, mozaiki, fresku, ikony<sup>50</sup>.

Pedagogiczna działalność w Kijowie była rozwinięciem na szerszą skalę paryskich doświadczeń Bojczuka. Tutaj miał do dyspozycji całą pracownię i utalentowanych słuchaczy. Dowiadujemy się z krótkich notatek jego uczniów – jak nauczał. Na pierwszym i drugim roku adepta wprowadzano w tajniki sztuki przez zaznajomienie z materiałem – tworzywem, analizowano dzieła sztuki starożytnej i ludowej pod kątem techniki i założeń artystycznych. Praktycznej umiejętności nabywano poprzez kopiowanie sztuki dawnej, z naciskiem kładzionym na analizę kompozycji – taką metodę określano jako „odrysowywanie”. Metoda „odrysowania-analizy” (widrysowka-analiz) polegała na kopiowaniu dzieł sztuki z „włączeniem” czynnika umysłowego, rzetelnego zgłębiania i odkrywania zasad kompozycji. Musiał ją opanować każdy malarz, bowiem taka metoda jest dla artysty tym, czym dla prostego człowieka czytanie książek<sup>51</sup>. Dzięki niej artysta zaczyna rozumieć sztukę, odkrywać wartości, piękno. „Odrisywanie-analiza – mówił studentom – jest to rzetelny rozbiór, praktyczne badanie dzieła sztuki pięknej w drodze odrisywania pewnej kompozycji. Odrisywanie zaczyna się od odnalezienia istoty formy i budowy schematu kompozycji, którą [następnie] opracowuje się, bada [...] do fundamentów [takiej] pracy należy zadanie: odszukać pra-

---

<sup>48</sup> А. Луначарський, Ленин о монументальной пропаганде, „Литературная газета” 1933, 29 января, s. 1-2.

<sup>49</sup> Ріпко, У пошуках страченого минулого, s. 27.

<sup>50</sup> П. Белецький, Георгій Іванович Нарбут, Ленінград 1985, s. 228, przyp. 5. Podczas reorganizacji Akademii w 1925 r. pracownie indywidualne były likwidowane i wprowadzono ogólne zasady nauczania.

<sup>51</sup> Uwaga zrobiona przez Bojczuka na marginesie programu nauczania: „Odrisywanie dzieł innych mistrzów rozumiemy podobnie do tego, jak w muzyce grają dzieła kompozytorów lub utwory ludowe” (cyt. za: Соколюк, Бойчукізм і проблема стилю, s. 22).

widła powiązań [poszczególnych elementów] w danej kompozycji”<sup>52</sup>. Bojczuk radzi zaczynać naukę „odrysowywania” od prostych, przejrzystych kompozycji, albo oddzielnych elementów. Na początku zaznacza się prostymi wyraźnymi liniami ogólny schemat kompozycji, który uzupełnia się przez dokładne opracowanie detalu. Analizuje się kontur, relacje detalu do poszczególnych fragmentów i do całej płaszczyzny obrazu. W taki na wskroś praktyczny sposób odkrywamy w kopiowanym dziele sztuki „otchłań mądrości, jakiej nie przysporzą nam całe tomy teorii”<sup>53</sup>. Artysta psychologicznie, a niekiedy wręcz mistycznie „przeżywa kompozycję, odczuwa ją” i nabiera pewien zapas wiedzy. Po takich „odczytaniach” dochodzi do uświadomienia sobie pewnych zasad, na których opiera się sztuka prawdziwa i na tej podstawie może samodzielnie tworzyć<sup>54</sup>.

Edukacja odbywała się w grupie, co jest bardzo ważne w sztuce monumentalnej. Na trzecim roku uczeń mógł wykonać fresk lub mozaikę pod kierownictwem mistrza, zaś na czwartym uważać się już za samodzielnego artystę i podjąć się realizacji kompozycji monumentalnej na obiektach architektonicznych<sup>55</sup>. Jak zauważa Slipko-Moskalciw, pedagogiczna działalność Bojczuka przebiegała w dwóch płaszczyznach. Najpierw profesor dawał uczniowi podstawowe wykształcenie „techniczno-fachowe”, zaznajamiał z tworzywem i „sposobem jego organizacji”, a także pokazywał, jak ograniczać pracę malarza do minimum środków wyrazu<sup>56</sup>. Wyższy stopień edukacji przebiegał pod hasłem „nie uczyć, a ukierunkowywać” – to znaczy wspierać malarza, pomagać mu rozwinąć jego zdolności<sup>57</sup>.

W programie nauczania Bojczuka ważne miejsce zajmowała kompozycja z jabłonią, która została potraktowana jako „Drzewo Życia”. Wewnętrzny rytm osiągnięto przez odpowiednie usytuowanie postaci na płaszczyźnie obrazu<sup>58</sup>. Znane są trzy kompozycje Bojczuka i jego uczniów o tej tematyce

---

<sup>52</sup> Уроки майстра. З лекцій Михайла Бойчука в Київському художньому інституті, „Наука і культура. Україна” 1988, z. 22, s. 448.

<sup>53</sup> Тамże, s. 447.

<sup>54</sup> И. В р о н а, Б. Л о б а н о в с ь к и й, Монументальний живопис, [w:] Історія українського мистецтва в шести томах. Радянське мистецтво 1917-1941 років, Київ 1967, t. V, s. 111.

<sup>55</sup> О. К о в а л ь ч у к, Геній українського образотворення. До 120-ліття від дня народження Михайла Бойчука, „Образотворче мистецтво” 2002, nr 4, s. 8.

<sup>56</sup> С л і п к о - М о с к а л ь ц і в, Мухайло Бойчук, s. 28.

<sup>57</sup> Тамże, s. 31.

<sup>58</sup> Każdy student musiał przedstawić interpretację tego wizerunku (zob. В р о н а, Л о б а н о в с ь к и й, Монументальний живопис, s. 111). Ołena Ripko widzi pod-



(il. 6, 7, 8). Nieprzypadkowo Bojczuk wykorzystuje symbol, który w ikonografii przeważnie ma formę statyczną i symetryczną. Drzewo nie tylko jest osią kompozycji, ale archaicznym symbolem życia. Sumeryjski bóg roślinności był czczony w postaci drzewa; gaj Hesperyd w mitologii greckiej z drzewami jabłoni i wiszącymi na nich złotymi jabłkami symbolizował boską nieśmiertelność; biblijny Eden z drzewem życia pośrodku ogrodu unaocznia pierwotną szczęśliwość (Rdz 2,9), a w apokaliptycznej wizji drzewo życia przynosi owoce zbawienia (Ap 22,2)<sup>59</sup>. W Piśmie Świętym często spotykamy symbol drzewa; także w ikonografii chrześcijańskiej Chrystusa ukrzyżowanego czasem przedstawia się na Drzewie Życia, a zbawionych jako baranki pijące ze źródła u stóp Drzewa Życia<sup>60</sup>. Dla Bojczuka jabłonka nabywa znaczenia archetypu<sup>61</sup>. Podobne symbole występują w dziełach innych artystów. W słynnym filmie (który zalicza się do jednych z najwybitniejszych filmów XX wieku) fundatora ukraińskiej kinematografii Ołeksandra Dowżenki pt. *Ziemia* z 1930 r. jest scena, w której leżący w ogrodzie i umierający pod jabłonią starzec, przekazuje jabłko małemu dziecku, co jest symbolem wiecznego ruchu życia i nieśmiertelności tradycji rodzimej.

Artystyczne poglądy Bojczuka, po jakimś czasie prężnego „rozwoju” społeczeństwa radzieckiego, doprowadziły do rozproszenia i zniszczenia jego dorobku oraz zagłady całej szkoły. Zaczęło się od sporu między dwoma stowarzyszeniami artystów Ukrainy Radzieckiej. Zwolennicy Bojczuka, głosząc pogląd o tym, że dla człowieka radzieckiego wyższą wartość ma sztuka monumentalna i użytkowa, wystąpili przeciw malarstwu sztalugowemu, jako twórczości, która chce odrodzić „etnograficzne rekwizyty”, i obarczyli Stowarzyszenie Malarzy Czerwonej Ukrainy (SMCU), które propagowało malarstwo

---

bieństwo między symbolicznym traktowaniem jabłoni z „Sadu dobra” Hryhorija Skoworody i jabłonią Bojczuka (zob. Р і п к о, У пошуках страченого минулого, s. 21-22). Zob. także О. К о в а л ь ч у к, „Яблуневе дерево”. Ретроспекція міфологічного образу-архетипу, „Образотворче мистецтво” 2003, nr 2, s. 3-6).

<sup>59</sup> Por. M. L u r k e r, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tł. z j. niem. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 48-50.

<sup>60</sup> Por. J. F l e m m i n g, *Baum, Bäume*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. I, red. G. Bandmann, W. Braunfels, J. Kollwitz, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, s. 258-268; G. J á s z a i, *Kreuzabnahme*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. II, red. G. Bandmann, W. Braunfels, J. Kollwitz, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, s. 590-600.

<sup>61</sup> Symbol drzewa i jabłoni często spotykany jest w ornamentyce ludowej, na pisankach, w wyszywkach, haftach i in. (zob. М. С е л і в а ч о в, *Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)*, Київ 2005, s. 288, 332-333).

sztalugowe – zarzutem „dążenia do ustanowienia na Ukrainie rewolucyjnej hegemonii sztuki rosyjskiej”<sup>62</sup>. W zdominowanym przez „bojczukistów” Stowarzyszeniu [na rzecz] Rewolucyjnej Sztuki Ukrainy (SRSU) nie tylko wysunięto na pierwszy plan sztukę monumentalną, ale także „poszukiwano odpowiedniej formy dla wyrażenia narodowej odrębności robotniczo-chłopskich mas Ukrainy”<sup>63</sup>. Hasła SRSU były bezpośrednią kontynuacją zasad tworzenia ukraińskiej „narodowo-rewolucyjnej” sztuki, sformułowanych przez Bojczuka.

Przez dwa miesiące 1919 r. Bojczuk i jego pracownia (II rok) wykonywali pierwsze duże malowidło w łuckich koszarach w Kijowie, w których z nadejściem zimy mieli ulokować się żołnierze Armii Radzieckiej. Wszystkie obszerne sale trzypiętrowego budynku zostały pokryte polichromią<sup>64</sup>. Bojczukowi i uczniom zlecono do wykonania największą liczbę polichromii (czternaście). Obok Bojczuka pracowali nad nimi jego najbardziej utalentowani uczniowie: brat Tymko Bojczuk, Iwan Padałka, Wasyl Sedlar, Oksana Pawlenko i in. Dzieło artystów poddano „sprawdzeniu” jeszcze w trakcie wykonywania fresków przez przychodzącą je oglądać publiczność – żołnierzy Armii Czerwonej. Malowidła zostały wykonane farbami na klejowej zaprawie i zyskały aprobatę – spodobał się ich nieskomplikowany, łatwo zrozumiały, ludowy charakter. Kompozycja *Hulaj dusza bez kontusza* (il. 9) nawiązuje do ulubionego przez malarza tematu „Drzewa Życia,” tyle że obok drzewa stoi bandurzysta i kozak. Kompozycja *Przy stole* (il. 10) nosi podobieństwo do ikony Trójcy Świętej, zastosowano w niej nawet odwróconą perspektywę, jednak zamiast aniołów siedzą (od lewej) robotnik, kozak Ukrainiec i rosyjski wieśniak w łapciach. Wymowa symboliczna tego przedstawienia budzi konsternację: na ikonie wszystkie ruchy postaci łączą się ze sobą i są nakierowane w stronę kielicha ofiarnego – symbolu przelanej krwi Chrystusa, natomiast w kompozycji „bojczukistów” każdy siedzący przy stole zajęty jest swoim jedzeniem, do niego wyciąga ręce, a łączy ich tylko stół... Polichromia została zniszczona w czasie remontu koszar w 1922 r. – dzieła propagandowe

---

<sup>62</sup> Słowa Iwana Wrony, osobistości niejednoznacznej, obrońcy ARMU i sztuki monumentalnej (cyt. za: Л. В л а д и ч, Украинское искусство первого послеоктябрьского десятилетия в оценке русской художественной критики того времени, „Советское искусствознание ’83” 1984, z. 1(18), s. 310.

<sup>63</sup> Л. В л а д и ч, В. К а с і я н, Вступ до п’ятого тома, [w:] Історія українського мистецтва в шести томах. Радянське мистецтво 1917-1941 років, т. V, s. 18.

<sup>64</sup> Obok „bojczukistów” w tym monumentalnym przedsięwzięciu brało udział około 200 malarzy (zob. В р о н а, Стенные росписи на Украине 1919-1920, s. 35).

skazane były na krótkie życie i zdane na łaskę i niełaskę zamawiającej organizacji<sup>65</sup>. Kilka zachowanych na zdjęciach realizacji malarskich wykazuje wyraźne nawiązania do malarstwa religijnego. Na jednym wizerunku widzimy siedzących przy stole (na wzór ostatniej wieczerzy) robotników, którzy pozbawieni są przez artystę nóg, jakby to był zbędny element kompozycji (il. 11). Na innym, zatytułowanym *Robotnicy zabijają hydrę kontrrewolucji* (il. 12), malarz Wrona uchwycił podobieństwo między św. Jerzym, który zabija smoka, i zwalczającym kontrrewolucję czerwoarmistą<sup>66</sup>. W podobny sposób tematy chrześcijańskie przez wykorzystanie bohaterów „zastępczych” otrzymują u malarza zupełnie inne ideowe brzmienie.

Wiosną 1921 r. Bojczuk wziął udział w realizacji wyposażenia plastycznego wnętrza teatru w Charkowie z okazji Piątego Powszechnego Ukraińskiego Zjazdu Rad. Teatr był dekorowany tak, by miał wygląd fabryki. W 1923 r. pod kierownictwem Bojczuka wykonano wielkich rozmiarów obraz dla ozdobienia frontonu ukraińskiego pawilonu na pierwszej powszechno-rosyjskiej rolniczej wystawie w Moskwie. Na przełomie 1922 i 1923 r. „bojczukiści” namalowali temperą dwadzieścia portretów „klasyków” komunizmu oraz wybitnych działaczy komunistycznych Ukrainy Radzieckiej do Technikum Kooperatywnego w Kijowie<sup>67</sup>.

Charakteryzując porewolucyjną twórczość Bojczuka, Slipko-Moskalciw przeciwstawia ją „burżuazyjnej” „idealistycznej” sztuce modernistów i rosyjskich „pieriedwiżników”<sup>68</sup>. Ich poszukiwania obracały się wokół pojęcia piękna, które stanowiło kryterium wartościowania dzieł sztuki. Niektórzy malarze zmieniali tylko tematy (chodzi o malarstwo sztalugowe), nie mogąc zrozumieć, że socjalistyczna kultura wymaga od artysty, aby „wziął udział w «planowym przerabianiu» człowieka [na nową modłę] przy pomocy sztuki”<sup>69</sup>. Biograf podkreśla, że wykształcenie fachowe artystów Bojczuk pod-

---

<sup>65</sup> Л. В о л о ш и н, „Бойчукіст” Охрім Кравченко, „Образотворче мистецтво” 1998, nr 2, s. 3. Zazwyczaj zleceniodawca potwierdzał projekt i wyznaczał miejsce dla polichromii, natomiast formę i styl określał sam artysta. Administracja instytucji zamawiającej (lub zleceniodawca) traktowała fresk jak czasową formę sztuki, wyznaczając mu krótki termin przeżycia, który upływał wraz z kolejnym remontem pomieszczeń (zob. Т. Б а с а н е ц ь, „Це мій відчит перед нащадками” Михайло Бойчук. Монументальна практика бойчукістів: Одеська майстерня, „Образотворче мистецтво” 1999, nr 1-2, s. 85).

<sup>66</sup> Рог. С о к о л ю к, Бойчукізм і проблема стилю, s. 24.

<sup>67</sup> Wśród nich portrety Karola Marksa, Fryderyka Engelsa, Włodzimierza Lenina, Charles’a Fouriera i in. (С о к о л ю к, Бойчукізм і проблема стилю, s. 25).

<sup>68</sup> С л и п к о - М о с к а л ь ц и в, Мухайло Бойчук, s. 22.

<sup>69</sup> Тамże, s. 25.

niósł na najwyższy poziom, a jego działalność pedagogiczna zmierzała ku temu, by ich sztuka monumentalna odpowiadała na wyzwania nowej, rewolucyjnej rzeczywistości. Praca we wspólnocie, którą propagował Bojczuk, miała włączyć artystę w rewolucyjne działania ludowych mas. Według krytyka, Bojczuk w nowej radzieckiej rzeczywistości pracuje nadal nad rozwiązaniem monumentalnych problemów, w których kolor pełni drugorzędną i pomocniczą rolę<sup>70</sup>.

W 1922 r. Bojczuk rozwiązał jeden z takich monumentalnych problemów – współistnienia i wzajemnego oddziaływania kształtów i światłocienia w przestrzeni obrazu. Widać to w *Śpiącej kobiecie* (il. 13). Artysta zwraca uwagę na to, co najważniejsze, odrzuca to, co zbędne. Proponuje nam patrzeć „jakby przez ścianę”, aby uchwycić najogólniejszy charakter postaci<sup>71</sup>. Malarz rezygnuje ze sposobu podejścia, które stosował w *Dziewczynie pasącej gęsi*, gdzie zamysł malarski został zdominowany przez poszukiwanie właściwej formy i eksperymentowanie linearne. Teraz głównym jego zadaniem jest scharakteryzować stan i ruch postaci. Wykorzystując kombinacje kształtów i uproszczony rysunek, ukazać jej usytuowanie w przestrzeni, relacje między nią a przedmiotami<sup>72</sup>. Całość kompozycji obrazu została podporządkowana wzajemnemu oddziaływaniu przedmiotów w naturze: kobiety, stołu i krzesła. Nieprzypadkowo stół jest pochylony, a dolna część kobiety większa od krzesła. Półokrągła linia obrysująca postać kobiety sugeruje spokój i w połączeniu z ostrymi kątami stołu przydaje wizerunkowi większą wyrazistość<sup>73</sup>.

W 1923 r. w nowej, eksperymentalnej pracy pt. *Przy kredensie* (il. 14) Bojczuk doszedł do „świadomego wykorzystania dialektyki, jako formy i metody myślenia”<sup>74</sup>. Buduje obraz na rytmicznym współoddziaływaniu aktywnych i pasywnych kształtów. Z lewej strony widzimy kobietę pochyloną nad stołem – ruch jej sylwetki jest jakby zamknięty w sobie, natomiast przez hipotetyczną linię przechodzi dalej, w stronę pochylonej symetrycznie stojącej kobiety, zakreślając półokrąg. Aktywne ruchy dwóch kobiet skupiają się na biernym ruchu dziecka, które stoi nieruchomo z podniesioną ręką – pije. Taką samą rolę pełnią na obrazie kolorowe plamy światła i cienia. Stół zbiera i łączy w całość kompozycję, jak też drzwi, które otaczając kobietę z dzieckiem, zamykają się kompozycyjnie na stole. Tę metodę budowania obrazu

---

<sup>70</sup> Tamże, s. 33.

<sup>71</sup> Tamże, s. 41.

<sup>72</sup> Tamże, s. 42.

<sup>73</sup> Tamże, s. 42, 43.

<sup>74</sup> Tamże, s. 43.

krytyk nazywa zabiegiem „formotwórczym” – można z niego odczytać „psychologię artystycznego myślenia” danej epoki<sup>75</sup>. Slipko-Moskalciw zaznacza, że Bojczuk „przechodzi od logiki formalnej do [logiki] dialektycznej, innymi słowy, do takiej formy pracy, która nie tylko nie pozwala malarzowi wtłaczać przedmiotu w gotową formę, ale stara się dostosować plan kompozycji do specyficznych właściwości przedstawionego przedmiotu”<sup>76</sup>.

Bojczuka często porównuje się z meksykańskim malarzem Diego Riverą<sup>77</sup>. Uderzające podobieństwa między obydwoma „szkołami” malarstwa monumentalnego zauważył jeszcze 1928 r. Wasyl Sedlar<sup>78</sup>. W swoich poszukiwaniach monumentalnych Bojczuk nawet wyprzedził Riverę, ale tragiczny los malarstwa ukraińskiego sprawił, że nie zapisał się on jako twórca wielkiej tradycji malarstwa ściennego w swoim kraju, tak jak Rivera w Meksyku. Meksyk miał to szczęście, że nie zaciążyło nad nim „braterskie” podporządkowanie obcemu państwu, jak to się stało na Ukrainie. Rivera, utrzymywany przez meksykańskie ministerstwo oświaty, tylko w latach 1923-1928 wykonał ponad sto polichromii<sup>79</sup>. Pokrewieństwo Bojczuka z Riverą w szczególności sposób ukazują freski w sanatorium nad Chadżybejskim li-manem<sup>80</sup>.

Latem i na jesieni 1928 r. na zamówienie Narodowego Komisariatu Zdrowia Ukrainy „bojczukiści” wykonali polichromię w sanatorium imienia Wseukrajinińskoho Centralnoho Wykonawczocho Komitetu (WUCWK) [Powszechnego Ukraińskiego Centralnego Komitetu Wykonawczego], mieszczącego się na

---

<sup>75</sup> Таамже, s. 44.

<sup>76</sup> Тамже.

<sup>77</sup> Л. С о к о л ю к, Михайло Бойчук і Дієго Рівера, „Родовід” 1995, nr 3(12), s. 43-47; С о к о л ю к, Бойчукізм і проблема стилю, s. 29, 30.

<sup>78</sup> Te analogie omawiał Wasyl Sedlar w 1928 r. (zob. В. С е д л я р, Дієго де Рівера, „Критика” 1928, nr 7, s. 116-118). Rivera studiował w Paryżu w tym samym czasie co Bojczuk, obracał się w tej samej atmosferze artystycznej, był pod wpływem kubizmu.

<sup>79</sup> Przebywając w Moskwie, Rivera otrzymał zamówienie na polichromię budynku Armii Czerwonej i klubu Metalurgów w Moskwie. Ale po tym, jak partyjni urzędnicy zobaczyli szkice i usłyszeli poglądy malarza, zamówienie cofnięto, a A. Łunaczarski wysunął propozycję nie do odrzucenia: Diego ma wyjechać z Rosji. W 1929 r. Riverę, który był pod wpływami L. Trockiego, pozbawiono członkostwa w Meksykańskiej Partii Komunistycznej, a w Związku Radzieckim charakteryzowano go jako „renegata”. Bojczuk, znajdujący się na fali rewolucyjnej, przepełniony nadzieją zrealizowania dalszych planów twórczych, wyjeżdża do Moskwy, żeby spotkać się z nim w 1928 r., podczas trwania IV kongresu Profinternu (zob. С о к о л ю к, Михайло Бойчук і Дієго Рівера, s. 46-47).

<sup>80</sup> С о к о л ю к, Михайло Бойчук і Дієго Рівера, s. 47.

Chadżybejskim limanie koło Odessy<sup>81</sup>. Po raz pierwszy na terytorium radzieckim wykonano polichromię w technice *al fresco* w tak monumentalnej skali. Bojczuk był dobrze obeznany – jako konserwator zabytków – z różnymi technikami malarskimi. Podczas pracy wymagał przestrzegania zasad technologii, argumentując, że te freski są „moim sprawozdaniem przed potomnymi”<sup>82</sup>. Pracował nad polichromią razem z przyjaciółmi. Jeden z nich, Mykoła Pawluk, wspominał, że: „Freski podobały się wieśniakom, mówili o nich: «zupełnie tak, jak w cerkwi»”<sup>83</sup>. Bojczukowi należy przypisać wykonanie fresku *Robotnik i robotnica* oraz – razem z jego uczennicą Antoniną Iwanową – fresku *Wiejska rodzina nowego czasu* (il. 15, 16). Obydwa malowidła znajdowały się obok drzwi wejściowych do sali z portretami Tarasa Szewczenki, Iwana Franki i wprowadzały widza do programu ikonograficznego malowideł znajdujących się w głównej sali klubu. Inne kompozycje mieściły się między oknami i opowiadały o walce rewolucyjnej, cierpieniu i życiu człowieka radzieckiego (il. 17, 18). Charakteryzując prace Bojczuka, Slipko-Moskalciw usytuował je „na przełomie” twórczości malarza, w okresie, kiedy „próbuje dokonać syntezy swoich twórczych osiągnięć”<sup>84</sup>. Można powiedzieć, że było to apogeum monumentalnej twórczości Bojczuka, do których należała też jego ostatnia realizacja w Czerwonozawodskim Teatrze w Charkowie, wykonana pod naciskiem ideologicznym władz komunistycznych, w przeddzień zniszczenia „bojczukizmu”.

W polichromii tej, według Slipko-Moskalciwa, Bojczuk ukazał „dwa sposoby rozwiązywania problemów kompozycyjnych, dwie formy, które kontrastują [między sobą] z kompozycyjnego punktu widzenia” – dośrodkową i odśrodkową<sup>85</sup>. Kompozycja *Robotnik i robotnica* (il. 15) zbudowana została w taki sposób, by skierować uwagę ku środkowej partii obrazu. Kształt kobiety otoczony jest ciemną plamą drzwi, które tak samo obrysowują postać robotnika. Podobnie jak w dziełach renesansowych, kontakt między postaciami nawiązuje się przez spojrzenie kobiety skierowane ku mężczyźnie. Kobieta

---

<sup>81</sup> С о к о л ю к, Бойчукізм і проблема стилю, s. 30. Sanatorium wybudowano na przełomie 1927/1928 r., miało ono być uzdrowiskiem „nowego typu”. Na fasadzie budynku znajdowało się siedemnaście płaskorzeźb, a wewnątrz polichromia zdobiła salę klubu i klatkę schodową. To „była pierwsza w Związku Radzieckim próba rozwiązania na szeroką skalę problemów monumentalizmu, zrealizowana według dojrzałego ideowo-tematycznego projektu” (Р і п к о, У пошуках страченого минулого, s. 46).

<sup>82</sup> Б а с а н е ц ь, „Це мій відчит перед нащадками” Михайло Бойчук, s. 83.

<sup>83</sup> Тамże, s. 84.

<sup>84</sup> С л і п к о - М о с к а л ь ц і в, Мухайло Бойчук, s. 44.

<sup>85</sup> Тамże, s. 45.

stoi nieruchomo, natomiast robotnik jest w ruchu. „Techniczne sposoby wykonania opanowała wola malarza – zaznacza krytyk – ażeby podporządkować całość naczelnej idei”<sup>86</sup>. Rytm jasnych i ciemnych plam, linii, kształtów służy wyrażeniu treści. Kompozycja przypomina układ „Drzewa Życia” (por. il. 6 i il. 15) – mamy tu tę samą symetryczność układu postaci: robotnik, na wzór kobiety z *Pod jabłonią*, jest pochylony, natomiast młodzieniec, jak kobieta z *Robotnika i robotnicy*, usytuowany został na linii pionowej kompozycji. Zamiast „drzewa życia” mamy graficzną formę odrzwi – surową, bez znamion życia.

Następna polichromia (il. 16) ma odśrodkowy układ kompozycji – wzrok widza wędruje po całej płaszczyźnie obrazu. Kompozycja ma zwierciadlaną strukturę. Kontakt między postaciami, podobnie jak w poprzedniej, nawiązuje się przez wzrok i gest. I znów wprowadza Bojczuk znamienne symbole. Wieszniak trzyma gazetę, co symbolizuje chęć poznania współczesnych wydarzeń; dziecko niesie książkę, symbol nauki i chęci zdobywania wiedzy; kobieta trzyma w rękach sierp i kłosa pszenicy – symbole pracy i płodności. Podobnie jak w *Pod jabłonią* („Drzewo Życia”) postacie stoją na ziemi boso, jakby umocowane, wrosnięte w ziemię. Slipko-Moskalciw zauważa, że Bojczuk przybliżył się w tych polichromiach do fresków Michała Anioła, któremu chodziło nie o podkreślenie „fizycznej rzeczowości postaci”, ale tego, „co nadaje ciału pewną wyrazistość formy, doniosłość myśli [...] która potrafi podporządkować sobie ów żywioł natury człowieka, zdyscyplinować go, przekształcić nawet jego wygląd zewnętrzny”<sup>87</sup>. Chodzi więc o wydobywanie pewnej idei, zawartej wewnątrz widzialnej natury.

Bojczuk w pracach tych odrzuca „logikę mechanistyczną” na rzecz dialektyki ruchu i rozwoju, dzięki czemu „sztuka staje się językiem form, linii, plam, językiem, który ujawnia pewne idee i może być przyrównany do języka gestów kompozytora [lub dyrygenta utworu muzycznego], jeśli chodzi o rozłożenie akcentów, tak aby dzieło, ewokując myśl [ideę], czyniło ją zarazem ekspresją emocji i ukierunkowywało percepcję widza”<sup>88</sup>. Podejście „formotwórcze”, o którym pisze krytyk charakteryzując sztukę Bojczuka w okresie ideowego „przełomu” w stronę sztuki socjalistycznej, zostało niebawem surowo osądzone i odrzucone. Idealistyczna dialektyka (Hegłowskiej proveniencji, ale przełożona na język twórczości malarskiej), w której kategoriach Slipko-

---

<sup>86</sup> Tamże, s. 46.

<sup>87</sup> Tamże.

<sup>88</sup> Tamże.

Moskalciw opisywał późną twórczość Bojczuka, nie mogła konkurować z materialistyczną dialektyką marksistowską. Duchowość „nowego człowieka”, którego malarz uczynił bohaterem swoich monumentalnych przedstawień, nieodparcie odwoływała się do genezy religijnej – Bojczuk środkami artystycznymi wyrażał podniosłe uczucia, a nie ideologię.

Nadeszły czasy stalinowskich represji. Malarstwo sztalugowe zaczęło wypierać malarstwo monumentalne. Od 1930 r., po ukazaniu się książki rosyjskiego historyka sztuki Jakowa Tugienholda, który pozytywnie oceniając „bojczukizm”, zauważył jego podobieństwo do sztuki cerkiewnej, zaczęto sztykować tradycjonalizm, bizantyzm, wszelkie „religianstwo”<sup>89</sup>. W prasie coraz częściej pojawiały się artykuły o Bojczuku i „bojczukizmie” pod znamienymi tytułami: *Przesady bizantyjskie we współczesnym ukraińskim malarstwie*, *Budowniczość socjalizmu w roli cerkiewnych apostołów*, *Dyktatura bohomasów*<sup>90</sup>. Przypomniano artyście „nieprawomyślną” przyjaźń z metropolitą Szeptyckim, wyjazdy i studia poza granicami kraju. Wasyl Sedlar próbuje bronić swego nauczyciela w artykule *Ukraiński monumentalizm w malarstwie*, tłumacząc, że trzeba myśleć kategoriami sztuki monumentalnej, w której konieczne są pewne formalne uproszczenia niemające nic wspólnego z „formalizmem” burżuazyjnym<sup>91</sup>. Bojczuk publikuje w „Wieczernim Kijewie” list otwarty, w którym przekonuje, że jest budowniczym socjalistycznej kultury<sup>92</sup>.

Od 1932 r. zaczęto wprowadzać w życie postanowienia Centralnego Komitetu Powszechnej Komunistycznej Partii [CK WKP(b)] w myśl dekretu

<sup>89</sup> В. Р у б а н, Ненаписанные фрески Марии Юнак, [w:] т а ж, Забытые имена. Рассказы об украинских художниках – начала века, Киев 1990, s. 268; por. także: Я. Т у г е н д х о л ь д, Искусство народов СССР, [w:] Искусство Октябрьской эпохи, Ленинград 1930. Artykuł Jakowa Tugienholda pierwszy raz ukazał się w czasopiśmie „Печать и революция” 1927, nr 8.

<sup>90</sup> С о к о л ю к, Бойчукізм і проблема стилю, s. 35.

<sup>91</sup> В. С е д л я р, Украинский монументализм в живописи, „Вечерний Киев” 1929, 27 i 28 czerwca; por. także: С о к о л ю к, Бойчукізм і проблема стилю, s. 35.

<sup>92</sup> Р і п к о, У пошуках страченого минулого, s. 47; М. Б о й ч у к, О Бойчуке и бойчукизме. Письмо в редакцию, „Вечерний Киев” 1929, 28 апреля, nr 93, s. 2. Na jakiś czas Bojczuk wyjeżdża do Instytutu Proletariackiej Obrazotwórczej Sztuki w Leningradzie, gdzie pracuje na Wydziale Malarstwa Monumentalnego jako kierownik Katedry Kompozycji. Ale w 1932 r. odbywa się reorganizacja Instytutu Proletariackiej Kultury w akademię, gdzie głównym kierunkiem jest malarstwo sztalugowe ukierunkowane na socjalistyczny realizm. Bojczuk jest zwolniony ze swoich obowiązków. Malarstwo monumentalne, wyparte przez malarstwo sztalugowe, nie jest już potrzebne (zob. С о к о л ю к, Бойчукізм і проблема стилю, s. 37-39).



*O przebudowie literacko-artystycznych organizacji.* Zgodnie z jego ideowo-estetycznymi zasadami wszyscy pracownicy kultury muszą włączyć się w tworzenie socjalistycznego realizmu<sup>93</sup>. „Marksistowsko-leninowska krytyka – zaznacza Jewhen Chołostenko mając na względzie prace Bojczuka – powinna pomóc artyście pozbyć się elementów cudzej ideologii, zrzucić ciężar formalizmu, idealistycznych nastawień, które korzeniami swoimi sięgają w głąb religijno-mistycznej wyobraźni sztuki feudalnej, zwłaszcza epoki Bizancjum [...]”<sup>94</sup>. Bojczuk godzi się rozwiązywać problemy sztuki radzieckiej, które dyktuje partia, tym bardziej że – jak zaznacza w autobiografii (z lat 1931-1932) – „rozwój sztuki monumentalnej, podobnie jak formy [organizacji] społecznej, które służą masom pracującym, a nie zachciankom mecenasów-kapitalistów, można urzeczywistnić tylko w warunkach rewolucji proletariackiej, która przebudowała cały socjalny ustrój, [a w konsekwencji, wprowadziła nowe] treści i formy profesjonalnej pracy artysty”<sup>95</sup>. Nasilenie totalitaryzmu, dyktatura polityczna partii komunistycznej, walka z „kułakami”, głód, popchnęły w 1933 r. do samobójstwa dwóch wybitnych działaczy Ukrainy Radzieckiej: Mykołę Skrypnyka, ideologa ukrainizacji, Narodowego Komisarza Oświaty Ukrainy i wybitnego pisarza, Mykołę Chwyłowego, który wysunął hasło „Precz od Moskwy”. W tym samym roku na pierwszym posiedzeniu plenum Biura Organizacyjnego Spółki Radzieckich Malarzy i Rzeźbiarzy Ukrainy Radzieckiej [Orhbiuro Spiłky Radianskich Chudożnykiw i Skulptoriw URSR] Mychajło Bojczuk, Wasyl Sedlar i Iwan Padałka wyrzekają się wszystkiego, co w ich sztuce było – zdaniem propagandzistów – niezgodne z socjalistycznym realizmem i przekonują, że będą odtąd przestrzegać zasad tego kierunku<sup>96</sup>.

Presja stalinizmu odcisnęła widoczne piętno na ostatniej wspólnej polichromii „bojczukistów”, wykonanej w latach 1933-1935 w nowo wybudowanym Czerwonozawodskim Teatrze w Charkowie. Projekt przewidywał wykonanie fresków na płaszczyźnie około 40 metrów kwadratowych<sup>97</sup>. Dwie największe kompozycje Bojczuka w foyer teatru: *Socjalistyczna przebudowa wsi* albo

---

<sup>93</sup> Соціалістичний реалізм, [w:] Українська Радянська Енциклопедія, т. XIII, ред. М. Бажан, І. Білодід, В. Бондарчук, Київ 1963, s. 350-352.

<sup>94</sup> Є. Х о л о с т е н к о, Монументальне малярство Радянської України, Київ 1932, s. 9-10.

<sup>95</sup> Тамże, s. 7.

<sup>96</sup> С о к о л ю к, Бойчукізм і проблема стилю, s. 39; por. także: Михайло Бойчук, упоряд. С. Білокінь, Київ 1986, s. 5-6.

<sup>97</sup> Р і п к о, У пошуках страченого минулого, s. 48.

*Święto urodzaju* (il. 19) i Wasyla Sedlara *Socjalistyczna industrializacja* prezentowały osiągnięcia socjalizmu, dwie mniejsze ukazywały odpoczynek i sport ludzi pracy. Grupa licząca dwustu robotników podjęła się sprawować nadzór nad malarską realizacją „bojczukistów”. Sam Bojczuk zmuszony był meldować się u pierwszego sekretarza charkowskiego „obkomu” Komunistycznej Partii Narodowej, komisarza Pawła Postyszewa, który miał akceptować szkice. Postyszew poradził malarzowi, aby zamiast męczyć się nad nowymi pomysłami, przeniósł na ścianę kompozycję ze sztalugowego płótna Aleksandra Gierasimowa *Stalin i Woroszyłow na Kremlu*. Współautorka malowideł Oksana Pawlenko wspomina, jak pewnego razu generalny sekretarz narodowy Komunistycznej Partii Ukrainy, komisarz Stanisław Kosior, oglądając freski „bojczukistów”, wskazał na postać młodzieńca z polichromii *Kultura fizyczna i sport* i rzekł z nutą osobistej pretensji: „Spójrzcie, jakie to zuchy, a gdzież tacy jak ja?”<sup>98</sup> Był on niewysokiego wzrostu i miał nieproporcjonalnie wielką, łysą głowę. Ołena Ripko zauważa, że porównując karton z polichromią *Święto urodzaju*, można dostrzec wprowadzone zmiany. W realizacji pojawiły się na sztandarach niesionych przez robotników wizerunki Józefa Stalina, Pawła Postyszewa i... Stanisława Kosiora<sup>99</sup>.

Wszakże Bojczuk nie mógł całkowicie wyrzec się zasad swojej twórczości. Nawet w szkicu do gobelinu *Dożynki* obserwujemy charakterystyczną dla jego prac, zrównoważoną kompozycję i wyważony rytm postaci, które usytuowane są wzdłuż sugerującej ruch spiralnej linii (il. 20). Ruch trzech dziecięcych postaci prowadzi nas ku centrum obrazu, gdzie siedzą dwie kobiety ozdabiające sierp i młot darami urodzaju, obok rozłożone owoce – symbol zebranego urodzaju. Chociaż tak pilnie się starał, malarz nie był w stanie dokonać w swojej sztuce prawdziwego „przełomu” ku socrealizmowi – a zatem rezultaty jego twórczości były skazane na zniszczenie. Bojczuka oskarżono o burżuazyjny formalizm i wyrotowy nacjonalizm. W 1934 r. zdemaskowano go ostatecznie jako „wroga narodu” i „kontrrewolucjonistę”, tępicielela jedynie słusznej sztuki realistycznej<sup>100</sup>. Żołnierz Armii Czerwonej, który symbolizował system radziecki na polichromii „bojczukistów” w łuckich koszarach i zabijał hydrę kontrrewolucji, przeobraził się w smoka, by pożreć tego, kto go powołał do życia.

---

<sup>98</sup> Cyt. za: Р і п к о, У пошуках страченого минулого, s. 49; por. także: Л. Ч е р е в а т е н к о, Пістора дзвоники до Оксани Павленко, „Україна” 1989, nr 20, s. 11-14.

<sup>99</sup> Р і п к о, У пошуках страченого минулого, s. 49.

<sup>100</sup> С о к о л ю к, Бойчукізм і проблема стилю, s. 44.

Mychajła Bojczuka, jego żonę i najbardziej uzdolnionych uczniów – Wasyla Sedlara i Iwana Padałkę aresztowano pod zarzutem uczestnictwa w stowarzyszeniu kontrewolucyjnym. Na podstawie spreparowanych, fałszywych dokumentów, w 1937 r. wszystkich skazano na karę śmierci i rozstrzelano. Sztuka oparta na najlepszych wzorach religijnej sztuki światowej, poszukująca źródeł narodowych, została wyparta przez realizm socjalistyczny. Forsownie ateizowane społeczeństwo karmiono sztuką rewolucyjną, opiewającą szczęśliwe życie robotnika lub chłopa w Państwie Radzieckim, albo propagującą imperialne ideały socjalistycznego internacjonalizmu. Realizm socjalistyczny cofnął sztukę ukraińską co najmniej pół wieku, do realistycznej, tej właśnie, przeciw której Bojczuk walczył całe swoje życie – do sztuki rosyjskich pieriedwiżników i naśladowczej szkoły naturalistycznej XIX wieku.

\*

Na zakończenie należałoby poczynić kilka uwag. Zbyt uogólniona interpretacja dorobku Bojczuka jest niewłaściwa, szczególnie łączenie jego twórczości ze sztuką awangardy i prymitywu wzorującego się na sztuce ikony. Opinia, że „w jego [Bojczuka] sztuce, podobnie jak u prymitywów, najważniejszą rolę odgrywały wartości duchowe, a nie materia” – wydaje mi się niezupełnie uzasadniona<sup>101</sup>. Starłem się pokazać, że właśnie materia i warsztat, tak w sensie użycia środków malarskich, jak i zabiegów formalnych (kompozycyjnych), były dla Bojczuka bardzo ważne, ponieważ jemu zależało na znalezieniu równowagi między „pierwiastkiem duchowym” a tworzywem sztuki. Jego kompozycje tylko na pozór wydają się prymitywne, w istocie są raczej bardzo akademickie. Zakres pojęcia „neobizantyzm” w odniesieniu do twórczości Bojczuka jest bardzo szeroki, nie ogranicza się tylko do wpływów sztuki Bizancjum lub wczesnego renesansu włoskiego, lecz raczej wyraża się w jego metodzie pracy, podejściu do natury i w stosowanej technice (o czym świadczą jego rozważania teoretyczne, nauczanie studentów „analizy-odrysowania”, studia nad naturą itd.). Bojczuk z każdej epoki w sztuce potrafił wyciągnąć wartości korzystne dla siebie, chociaż miał określone preferencje, wynikające ze skłonności do monumentalizmu. Odwoływanie się do zabytków sztuki monumentalnej wykreowało ten charakterystyczny dla niego, hieratyczny styl – dekoracyjny i zarazem poetycko-narracyjny. Artysta występuje jako pośrednik nie tylko w przekazywaniu własnych doznań, ale

---

<sup>101</sup> L u b a, *Dialog nowoczesności z tradycją*, s. 83.

też jako przewodnik w estetycznym kształtowaniu życia, a nawet aspiruje do roli twórcy-kapłana nowej (radzieckiej...) epoki w kulturze. Bojczuk był romantykiem z duszą „człowieka renesansu”, którego oryginalny talent o religijnych korzeniach, rzucony na jałową ziemię totalitarnej utopii, zginął zmiażdżony walcem radzieckiej „urawniłowki”.

Bojczukowi udało się rozwiązać, według słów Mirosława Szkandrija, „dylemat ukraińskiego modernizmu” i pogodzić „estetyczną swobodę z narodowym obowiązkiem”<sup>102</sup>. Nie wydarzyło się wcześniej na Ukrainie nic porównywalnego z tym zjawiskiem w sztuce monumentalnej – nie było sytuacji, by *al fresco* święciło triumf narodowy za sprawą grupy malarzy ożywionych jedną ideą, ideą stworzenia sztuki ukraińskiej za pośrednictwem doświadczenia historii sztuki europejskiej.

Trudno rozdzielić obraz sztuki Bojczuka i dokonań „bojczukizmu”, który wywarł znaczny wpływ na sztukę ukraińską. Uczniowie wykorzystywali osiągnięcia mistrza zgodnie z własnymi zdolnościami i sympatiami – do form baroku, manieryzmu, renesansu i in. Jednak żaden z nich nie dorównał nauczycielowi ani rangą swego malarstwa, ani teoretyczną dociekliwością. Po śmierci Bojczuka szkoła przestała istnieć, a bez mistrza, w warunkach Ukrainy Radzieckiej, rozwijanie jego koncepcji i metody było niebezpieczne. Wszelako twórczość Bojczuka odcisnęła widoczne znamię na rozwoju ukraińskiej sztuki religijno-narodowej w XX wieku. Na Ukrainie Zachodniej wykreowany przez niego neobizantyzm, doczekał się oryginalnego rozwinięcia w latach 1920-1930 w pracach Mykoły Fediuka, Wasyla Diadyniuka, Mychajła Osinczuka, Piotra Chołodnego, adeptów szkoły malarstwa ikonowego przy klasztorze oo. Studytów we Lwowie.

#### SPIS ILUSTRACJI

1. Mychajło Bojczuk, *Kobieta*, 1907, tempera, deska (?), druk; za: K. Сліпко-Москальців, *Михайло Бойчук*, Харків 1930, tab. I.
2. Mychajło Bojczuk, *Dziewczyna pasąca gęsi*, 1909-1910, druk; za: Сліпко-Москальців, *Михайло Бойчук*, tab. III.

---

<sup>102</sup> М. Шкандри́й, Модернизм, Авангард і естетика Михайла Бойчука, „Сучасність” 1995, nr 9, s. 143.

3. Мухайло Войцук, *Dziewczyna pasąca gęsi*, 1910, drzeworyt; własność: Lwowska Galeria Obrazów; za: Л. Соколюк, *Графіка Бойчуків*, Харків–Нью-Йорк 2002, s. 18.
4. Мухайло Войцук, *Święty Jan*, ok. 1910, mozaika; własność prywatna; za zdjęcie dziękuję Illi Lewinowowi.
5. Мухайло Войцук, *Ostatnia Wieczerza*, 1911, drzewo, tempera; własność: Muzeum Narodowe we Lwowie; za: „Арт клас”. Всеукраїнський освітньо-мистецький часопис для викладачів художньо-естетичних дисциплін та молоді, (Львів) 2005, nr 4, s. 232.
- 5a. *Ostatnia Wieczerza*, fragment.
6. Мухайло Войцук, *Pod jabłonią*, ok. 1910, tempera, drzewo; własność: Lwowska Galeria Obrazów, za zdjęcie dziękuję Witie Susak.
7. Тумко Войцук, *Pod jabłonią*, 1919-1920, tektura, tempera; własność: Narodowe Muzeum Sztuki Ukrainy w Kijowie; za: О. Ковальчук, *Михайло Бойчук и его школа*, „Великие художники” (Киев) 2005, nr 99, s. 7.
8. Микола Рокіцький, *Pod jabłonią*, 1923, płótno, tempera; własność: Muzeum Narodowe we Lwowie; za: *Скарби музеїв України. Львівський музей українського мистецтва*, упорядник А. Новаківський, Київ 1987, s. 59.
9. Pracownia Мухайла Войцука, *Hulaj dusza bez kontusza*, 1919, fresk, Łuckie koszary w Kijowie, niezachowany; za: И. Врона, *Стенные росписи на Украине 1919-1920*, „Искусство” 1969, nr 10, s. 37.
10. Pracownia Мухайла Войцука, *Przy stole*, 1919, fresk, Łuckie koszary w Kijowie, niezachowany; za: *Історія українського мистецтва в шести томах. Радянське мистецтво 1917-1941 років*, Київ 1967, t. V, s. 44.
11. Pracownia Мухайла Войцука, *Posilek*, 1919, fresk, Łuckie koszary w Kijowie, niezachowany; za: Є. Холостенко, *Монументальне малярство Радянської України*, Київ 1932, s. 31.
12. Pracownia Мухайла Войцука, *Robotnicy zabijają hydrę kontrrewolucji*, 1919, fresk, Łuckie koszary w Kijowie, niezachowany; za: Холостенко, *Монументальне малярство*, s. 33.
13. Мухайло Войцук, *Śpiąca kobieta*, 1922, druk; za: Сліпко-Москальців, *Михайло Бойчук*, tab. V.
14. Мухайло Войцук, *Przy kredensie*, 1923, druk; za: Сліпко-Москальців, *Михайло Бойчук*, tab. VI.
15. Мухайло Войцук, *Robotnik i robotnica*, 1928, fresk, sanatorium imienia WUCWK na Chadżybejskim limanie koło Odessy, niezachowany; za: Сліпко-Москальців, *Михайло Бойчук*, tab. X; Холостенко, *Монументальне малярство*, s. 73.
16. Мухайло Войцук і Antonina Iwanowa, *Wiejska rodzina nowego czasu*, 1928, fresk, sanatorium imienia WUCWK na Chadżybejskim limanie koło Odessy, niezachowany; za: *Історія українського мистецтва*, t. V, s. 117.
17. Микола Рокіцький і Олександр Музін, *Nauka*, 1928, fresk, sanatorium imienia WUCWK na Chadżybejskim limanie koło Odessy, niezachowany; za: *Історія українського мистецтва*, t. V, s. 114.

18. Кuryło Hwozdyk, *Przerażenia wojny imperialistycznej*, 1928, fresk, sanatorium imienia WUCWK na Chadżybejskim limanie koło Odessy, niezachowany; za: *Історія українського мистецтва*, t. V, s. 115.
19. Мучаїло Войчук, *Święto urodzaju w kolchozie*, 1933-1935, fresk, niezachowany, Czerwonozawodський Teatr w Charkowie; za: О. Ріпко, *У пошуках страченого минулого*, Львів 1996, s.nlb. 22.
- 19a. *Święto urodzaju w kolchozie*, fragment; za: *Історія українського мистецтва*, t. V, s. 286.
20. Мучаїло Войчук, *Dożynki*, 1936, gobelin; za: А. Жук, *Український Радянський килим*, Київ 1973, s. 46.

MONUMENTAL ART ON THE HISTORICAL CROSSROADS.  
FROM *RÉNOVATION BYZANTINE*  
TO MICHAÏL BOITCHUK'S "FORM-MAKING DIALECTIC"

S u m m a r y

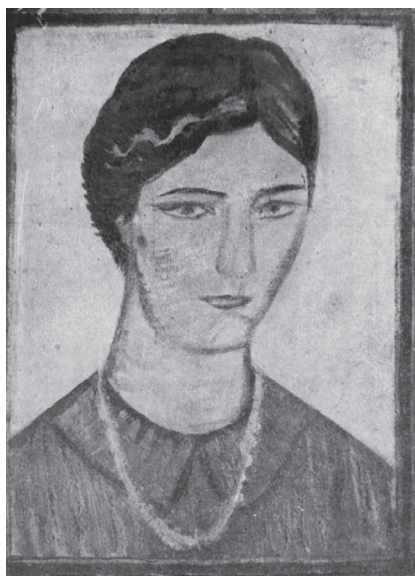
This paper is devoted to an analysis of Michail Boitchuk's painting, especially his monumental painting. The development of the painter's outlook has been studied on the basis of numerous comments in theoretical journals. They have been then illustrated by formal examples of this eminent Ukrainian painter. Most of his polychromies have been destroyed, but on the basis of photos we can reconstruct Boitchuk's method of work. We have shown in detail the painter's art from his "Paris" period to the Soviet times and his pedagogical activity in the newly-established Ukrainian Academy of Art. It has been shown how the Soviet authorities of the Ukraine used the painter's artistic skills for the propaganda of the communist idea, and then doomed his artistic output to oblivion, and Boitchuk himself was sentenced to death.

*Translated by Jan Klos*

**Słowa kluczowe:** polichromia, malarstwo religijne, ikona, symbol, obraz, sztuka ukraińska, kultura, bizantynizm.

**Key words:** polychrome, religious painting, icon, symbol, painting, Ukrainian art, culture, Byzantinism.

1. Mychajło Bojczuk, *Kobieta*, 1907,  
tempera, deska (?), druk



2. Mychajło Bojczuk,  
*Dziewczyna pasąca gęsi*,  
1909-10, druk



3. Mychajło Bojczuk,  
*Dziewczyna pasąca gęsi*,  
1910, drzeworyt;  
Lwowska Galeria Obrazów

4. Mychajło Bojczuk, *Święty Jan*,  
ok. 1910, mozaika; własność prywatna







5. Mychajło Bojczuk, *Ostatnia Wieczerza*, 1911, drzewo, tempera; Muzeum Narodowe we Lwowie



5a. *Ostatnia Wieczerza*, fragment

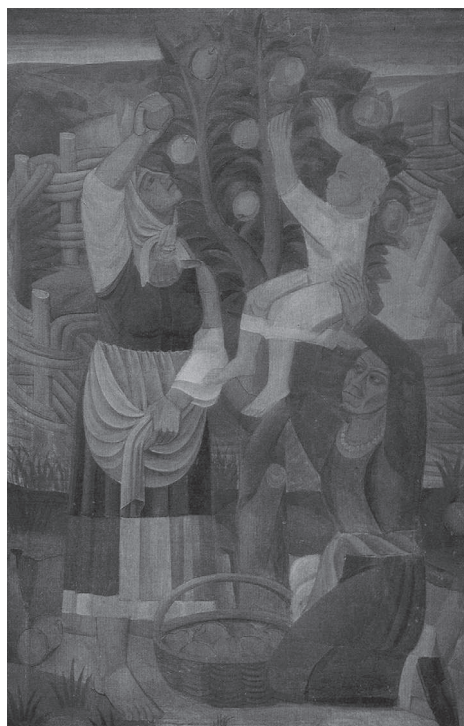


6. Mychajło Bojczuk,  
*Pod jabłonią*, ok. 1910,  
tempera, drzewo;  
Lwowska Galeria Obrazów



7. Tymko Bojczuk, *Pod jabłonią*,  
1919-20, tektura, tempera;  
Narodowe Muzeum Sztuki Ukrainy  
w Kijowie

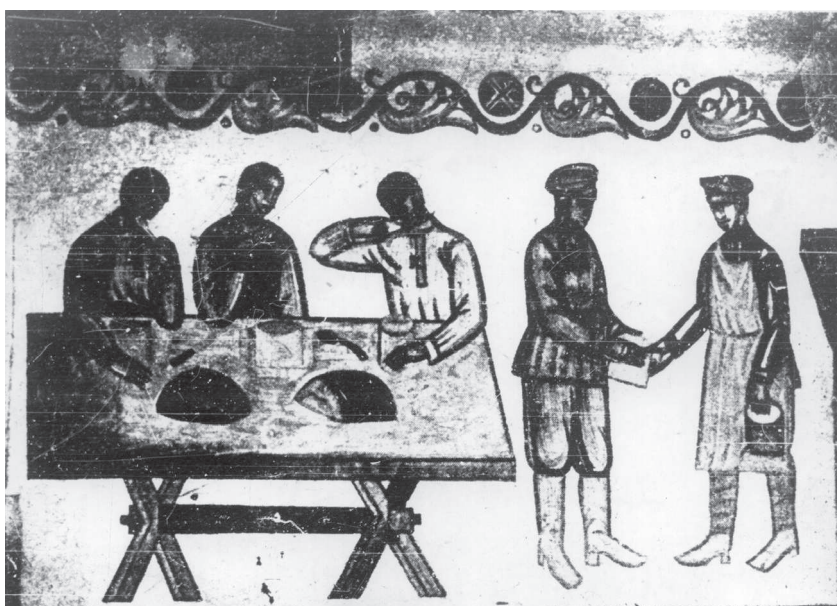
8. Mykoła Rokyckyj, *Pod jabłonią*, 1923,  
 płótno, tempera;  
 Muzeum Narodowe we Lwowie



9. Pracownia Mychajła Bojczuka, *Hulaj dusza bez kontusza*, 1919, fresk,  
 Łuckie koszary w Kijowie, niezachowany



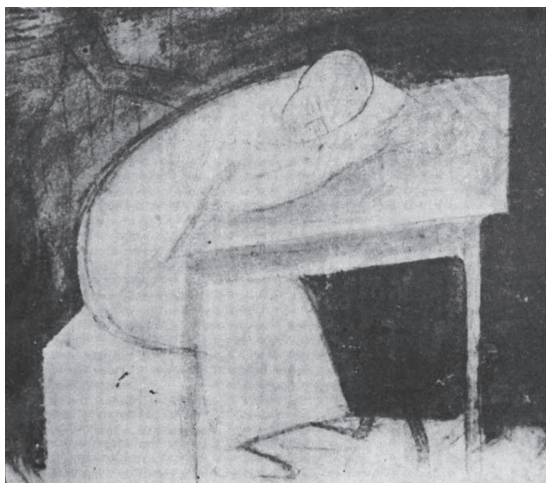
10. Pracownia Mychajła Bojczuka, *Przy stole*, 1919, fresk, Łuckie koszary w Kijowie, niezachowany



11. Pracownia Mychajła Bojczuka, *Posiłek*, 1919, fresk, Łuckie koszary w Kijowie, niezachowany



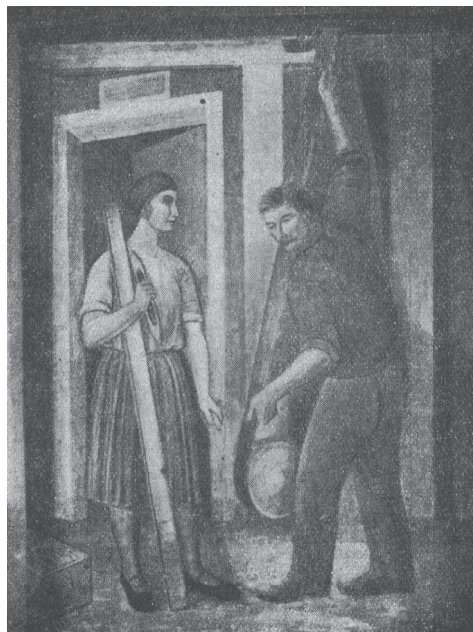
12. Pracownia Mychajła Bojczuka, *Robotnicy zabijają hydrę kontrrewolucji*, 1919, fresk, Łuckie koszary w Kijowie, niezachowany



13. Mychajło Bojczuk, *Śpiąca kobieta*, 1922, druk



14. Mychajło Bojczuk, *Przy kredensie*, 1923, druk



15. Mychajło Bojczuk, *Robotnik i robotnica*, 1928, fresk, sanatorium imienia WUCWK na Chadżybejskim limanie koło Odessy, niezachowany



16. Mychajło Bojczuk i Antonina Iwanowa, *Wiejska rodzina nowego czasu*, 1928, fresk, sanatorium imienia WUCWK na Chadżybejskim limanie koło Odessy, niezachowany



17. Mykoła Rokyćkyj i Ołeksandr Myzin, *Nauka*, 1928, fresk, sanatorium imienia WUCWK na Chadżybejskim limanie koło Odessy, niezachowany



18. Kyryło Hwozdyk, *Przerażenia wojny imperialistycznej*, 1928, fresk, sanatorium imienia WUCWK na Chadżybejskim limanie koło Odessy, niezachowany



19. Mychajło Bojczuk, *Święto urodzaju w kołchozie*, 1933-35, fresk, niezachowany, Czerwonozawodskýj Teatr w Charkowie



19a. *Święto urodzaju w kołchozie*, fragment





20. Mychajło Bojczuk, *Dożynki*, 1936, gobelin