



З РІДКІСНИХ ВИДАНЬ, ФОНДІВ, КОЛЕКЦІЙ

Богдан Стебельський

БІЛЯ ДЖЕРЕЛ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА 20—30 років ХХ СТОЛІТТЯ (творчість Михайла Бойчука і розвиток монументального та декоративно-вжиткового мистецтва)*

Українське національне відродження, що завершилося віновленням української державності 1918 року, було одночасно й культурним відродженням України, включно з образотворчим мистецтвом. Цю думку підтверджують реформаторські течії в мистецтві, поява митців світового значення: Олександра Архипенка у скульптурі, Юрія (Георгія) Нарбута у графіці, Михайла Бойчука у монументальному малярстві.

Юрій Нарбут і Михайло Бойчук свою творчість пов'язали з Києвом, мистецькому життю якого надали печать свого духу. 1917 року заходами Михайла Грушевського та Івана Стещенка постала Українська академія мистецтв — вища школа образотворчого мистецтва. Першим ректором її став Юрій Нарбут, працюючи рівночасно і професором кафедри графіки. Класи станкового мистецтва вели професори Олександр Мурашко, Микола Бурачек, Федір Кричевський, Василь Кричевський, Абрам Маневич. Особливу роль в дальшому розвитку українського мистецтва відіграв клас монументалістів професора Михайла Бойчука — під час боротьби за самобутність українського мистецтва у бурхливі 20-ті й трагічні 30-ті роки.

Як бачимо, в українській академії мистецтв у Києві відразу ж після її заснування були професори, що репрезентували не лише тогочасний розвиток мистецької творчості в Україні, але й найновіші тенденції світового мистецтва, зокрема авангардного.

Авангардне мистецтво ХХ століття відкриває для себе цілком нові джерела — актуальні ідеї і почування, які сприяють визволенню від стереотипів, спонукають сказати щось нове, сучасне, особливо потрібне. Авангардне мистецтво виникло у ХХ столітті, прагнучи розв'язати руки, сковані натуралізмом, визволити митця від копіювання і наслідування природи, допомогти йому визволити мистецькі засоби, навчити глядача відрізняти сюжет від мистецької форми.

Перед українським мистецтвом стояли великі проблеми. Торкалися вони насамперед Української академії мистецтв. Від часів Петра Першого і Катерини Другої в українській духовості і культурі настав певний застій, своєрідна перерва у їхньому розвитку. Перед академією у ХХ ст. постало завдання пов'язати українське мистецтво не лише з вимогами сучасності, з мистецькими ідеями Західної Європи, а й відновити перервану лінію еволюції українського мистецтва, пов'язати його із сучасністю — в органічному процесі подальшої творчості. Виконати це довелося двом найвидатнішим митцям того часу — Юрієві Нарбутові у графіці та

* Довідку про автора див. у нашому журналі № 1, 1996.

Михайлові Бойчукові — у монументальному малярстві. Українська держава широко відкрила двері для українського друкованого слова, отже і для графіки, ілюстрації, мистецтва поштових знаків, національних символів.

Монументальне мистецтво не обмежувалося виключно церковним малярством. Воно відкрило нові засоби, нові канали контакту з масами глядачів — через розписи громадських споруд, театральних зал, будинків культури тощо. Посередню роль в обох ділянках мистецтва відіграв плакат. Для характеристики ролі Юрія Нарбута наведемо думку одного з кращих українських мистецтвознавців Володимира Січинського, який у своїй монографії “Юрій Нарбут” (Краківське видання 1943 р.) пише: “У творенні своєрідного національного стилю Нарбут, може самотній зі всіх світових митців сучасності, творячи орнаменти, повсякчасно виявляв композиційне відчуття та своєрідний модерний метод. Саме в останні роки, з пробудженням національних течій в європейському мистецтві, над цим відродженням народного стилю б’ються митці, нерідко безуспішно... Нарбут зв’язав пребагату добу українського ренесансу і бароко з нашою сучасністю. Не диво, що це сталося якраз у графіці, бо ж якраз у XVII—XVIII століттях українське гравєрство досягло незвичайно високого технічного і мистецького рівня... Стара спадщина діяла і в новіші часи, її от дарувала нам знаменитого Нарбута! Перехід з барвистої доби бароко до ХХ ст. не був легкий. Нарбут мусів переробити “недокровність” цілого попереднього ХІХ ст. з його нівелюючими російськими впливами, мусів зламати осліпленість перед мотлохом “механізму” і “раціоналізму”, які вбивали творчість; мусів переробити примітивне розуміння копіювання народніх зразків без творчої переробки первовзорів” (с. 10).

Народ, що втратив в якомусь часі власну творчу предметність, повертається у час її відновлення до місця її втрати, щоб за допомогою минулого продовжити творчість у сучасності. Це закономірне явище. Воно проілюстроване творчістю і життям Михайла Бойчука — творця школи нового монументального мистецтва України. Пам’ятаймо, що свою місію почав Бойчук в умовах, коли серед українських митців домінували впливи Петербурзької академії мистецтв, яка продовжувала традиції або безликого академізму, або так званих “передвижників”. Завданням Бойчука було вивести Україну, як Мойсей вивів Ізраїль, — із неволі композиційного хаосу, позбавленого будь-якої мистецької концепції — і привести до лад у форми, утверджені й організовані ще в Оранті із св. Софії Київської, у мозаїчних зображеннях святих Михайлівського Собору, у творах великих майстрів раннього Ренесансу.

Михайло Бойчук пройшов довгий час мистецьких студій українського митця. Народився він у селі Романівці, у Західній Україні, 30 жовтня 1882 року. Мистецтво почав студіювати у Промисловій школі у Львові шістьнадцятилітнім юнаком. Далі — студії у Краківській академії мистецтв, яку закінчив 1905 року, до 1907 року продовжував навчатися в Академії мистецтв у Мюнхені. Академічні студії, проте, його не влаштували. Продовжував учитися, влаштуовуючи одночасно виставки своїх творів. Повернувшись до Львова, розмалював у неовізантійському стилі каплицю Дяківської бурси. Діставши стипендію від митрополита Андрія Шептицького, відбув подорож по містах Італії — Венеції, Падуй, Флоренції, Мілані і Тревизо. Ця подорож відбулася в 1910—1911 роках. Вона закріпила у свідомості митця багатовікові традиції мистецтва, які й визначили його світогляд як митця і педагога. Промисел Божий призначив Бойчукові місію не у Львові, а в Києві, тобто місті всеукраїнського значення. Його визнали видатним митцем нового візантійського стилю, так само, як і реставратором пам’яток візантійського мистецтва, знавцем сполук ґрунтів, уживаних у середньовічних розписах. Російське археологічне товариство доручило Бойчукові реставрувати у церкві села Лемеші на Чернігівщині (у маєтку Ро-

зумовських) старовинні розписи. Це сталося ще до Першої світової війни, яка закрила поворот митця до рідного краю. Бойчук працював разом із братом Тимком, не менш обдарованим за нього самого. У Києві Тимко належав до гона митців "бойчукістів"

Братів виселили під час війни з України у Московщину. Щойно у час революції вони могли повернутися в Україну, до Києва. Добре відомий президентові УНР Михайлові Грушевському ще з часу перебування у Львові, Михайло Бойчук став одним із перших професорів Української академії мистецтв, повністю присвятив себе улюбленій діяльності монументального малярства. Час тривання української державності був надто коротким, щоб залишити сліди в діяльності монументального мистецтва. Праця Бойчука менше помітна з того часу, ніж скажімо, досягнення у графіці Юрія Нарбуга. Доля призначила, проте, ранню смерть Нарбуга. Він помер 1920 року на 34-му році життя. Творчість же Бойчука, його педагогічна праця розгортаються вже під диктатом радянської влади, в умовах великої "дискусії" 1920-х років та сталінських репресій 1930-х років. На київський період праці припало майже 20 років його творчості і життя в умовах постійного гоніння, погроз, лайки у таких висловах, як формаліст, націоналіст, агент Ватикану тощо — аж до арешту 1937 року...

Ренесанс української культури після упадку української державності не відразу зазнав повного розгону, а певний час продовжував своє існування. 1925 року постало АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України), охоплюючи осередки цього об'єднання у Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, а також поза Україною, у Парижі. В АРМУ гуртувалися визначні митці, ідейні однодумці Михайла Бойчука. Ідейне спрямування цієї групи надавали теоретики Василь Седляр та Іван Врона. Серед її членів знаходимо імена: О. Богомазов, Т. Бойчук, М. Бурачек, М. Глушенко, О. Довгань, О. Довженко, К. Єлева, О. Мізін, О. Павленко, М. Павлюк, І. Падалка, С. Прохорів, І. Северин, В. Седляр, В. Касіян, М. Котляревська, В. Меллер, О. Налепинська-Бойчук, О. Сахновська, Г. Тенер, Н. Писаренко, Ж. Діндо, К. Гвоздик, А. Іванов, О. Рубан, М. Бабіій, І. Липківський.

Друга група митців, ідейно близька до АРМУ була створена 1927 року під назвою ОСМУ (Об'єднання сучасних митців України), приваблюючи митців-формалістів, що крокували разом з майстрами образотворчого мистецтва на Заході. В рядах цього об'єднання знаходимо такі імена: П. Голуб'ятников, І. Іванів, Л. Крамаренко, В. Пальмов, А. Таран, Ю. Садиленко, М. Шаронов, Д. Шавикін, О. Усачов.

Третьою організацією митців України була АХЧУ (Асоціація художників червоної України), що об'єднувала митців Києва, Харкова, Одеси, Чернігова, Херсона, Полтави, Миколаєва та інших міст. До складу останньої входили переважно митці-реалісти та натуралісти, послідовники петербурзького академізму (Ю. Гришин, А. Комашко, М. Козик, Б. Крюків, В. Коровчинський, П. Носко, Г. Світлицький, І. Тимошик, К. Трохименко, І. Хворостецький, І. Шульга та інші).

У деклараціях усіх трьох об'єднань дослідник не знайде якихось інших ідеологічних настанов, ніж ті, які визначала комуністична партія. Митці мають творити пролетарське мистецтво, як засіб виховання нової спільноти, яка буде комунізм. Деякі підкреслюють вимогу високої якості мистецтва і різняться тільки щодо форми мистецького вияву. Основне питання лишається: "Як розуміти національну форму мистецтва соціалістичного змісту? Кожна з названих організацій, прийнявши формально тезу про соціалістичний зміст творчості, давала власну інтерпретацію форми"

Найлегше було пристосуватися до вимог комуністичної партії митцям із групи АХЧУ. Їхнє мистецтво відповідало смакам міського і сільського пролетаріату, який, втративши інтерес до народного мистецтва, не наблизився до висот національних культур Заходу, політично

визнаних “буржуазними” і “гнилими” Прогресивними було прийнято вважати власне найконсервативніші форми реалізму і натуралізму, які зв’язували думку і політ уяви, а з цим і засоби мистецького вислову.

Якщо мистецтво і мало виконати пропагандистську роль, визначену йому революцією, воно мало розвиватися шляхом, обраним теоретиками АРМУ і ОСМУ. Обидва об’єднання боронили формальні засоби відтворення сучасності. Формальні риси в межах міжнародних досягнень ілюструвало і ОСМУ. На тих же принципах була своя програма й АРМУ, але включаючи національні самобутні традиції України.

Однак цілком природний і нормальний шлях розвитку був закритий для всіх. Авангардному мистецтву не було місця і належного творчого клімату і до більшовицького жовтня 1917 року. Архипенко, Канлінський, Шагал виїхали за кордон і не верталися туди, де “на всіх язиках все мовчало”. Замок трибун більшовицької революції Маяковський, бо найлівіші з лівих, “інтернаціоналісти”, — інтернаціонального авангардного мистецтва теж не прийняли.

Отже, усі мистецькі об’єднання (літературні також) декларували свою творчість як таку, що мала б бути соціалістичною за змістом. Щодо проблеми форми, то тут були різниці в інтерпретації. Для реалістів змістом у мистецтві залишався часто сам сюжет. Віп і визначав форму, яка, у цій інтерпретації, була “національною” чисто за географічними характеристиками національної території, її природи, етнографічного типу населення. Їх завданням було нотувати побутові зміни, що їх приносила нова дійсність. Так творили митці групи АХЧУ.

В ОСМУ і АРМУ було інше розуміння мистецтва. Тут гуртувалися митці, для яких зміст твору не обмежувався сюжетом. Адже може існувати і безсюжетне мистецтво — абстрактне. У мистецтві, згідно їх уявлень, найважливішою і вирішальною була форма твору, індивідуальний світогляд митця, що вирішує не лише зміст, але й стиль твору. Тільки індивідуальна творчість у повній свободі вияву забезпечує неповторний характер стилю митця, а через нього, через його свідомі та підсвідомі властивості творчого вислову виявляється суть нації, до якої належить і національна форма мистецтва.

Щоб по справжньому виявити національну форму, — хай би і в “соцреалістичному” мистецтві, — треба було спершу оборонити право митця на незалежну творчість, на його власну інтерпретацію не лише сюжету, але і його композиційної, формальної і колористичної розв’язки. Цієї мети у монументальному мистецтві досяг світової слави митець Михайло Бойчук.

Сучасник Михайла Бойчука Іван Вигнанець вже на еміграції писав, що Бойчук зі своїми учнями за порівняно короткий час увійшов у всі галузі мистецького життя України. Кераміка, ткацтво, килимарство, друкарство (дереворити, графіка), скульптура, навіть український ляльковий театр були відроджені бойчукістами. Але головною метою, основним завданням Бойчука було воскресити монументальне мистецтво, пов’язане з архітектурою.

Головні будівлі, що їх в інтер’єрах розписували учні М. Бойчука, були такі: 1) Луцькі касарні, 2) Селянський санаторій Хаджі-Бей, що на березі Чорного моря, 3) Червонозаводський театр у Харкові. Особливо цікавими були розписи М. Бойчука і найближчих його учнів у новозбудованому Червонозаводському театрі у тодішній столиці України Харкові. У 1933—1934 роках були розписані велике і мале фойє фресками М. Бойчука “Свято врожаю” та В. Седяра “Індустріалізація”. Обидві фрески площею по 25 кв. метрів містилися на стінах більшого фойє. Іван Палалка змалював фреску “Відпочинок і культура”. Оксана Павленко — “Фізкультура і спорт”. Ці менші фрески (по 14 кв. метрів) прикрасили мале фойє. Після арештів Бойчука, Седяра і Палалки фрески спочатку були закриті, а пізніше знищені (“Арка” Мюнхен, 1947, ч. 4, ст. 19—20).

Уточнення щодо часу виконання окремих розписів учнями школи Бойчука подає Ігор Дула у статті "Відродження фрески" ("Наша культура", ч. 1, Варшава 1985). Він твердить: "Найбільші за обсягом і значенням були розписи Луцьких касарень у Києві (1918). Над розписами стін працювало близько 200 художників різних напрямків і шкіл. 14 композицій виконала група студентів Української академії мистецтв під керівництвом проф. Михайла Бойчука"

Щодо часу створення розписів Селянського санаторію Хаджі-Бей, то Іван Вигнанець та Ігор Дула погоджуються на дату 1928 року, що теж підтверджують автори розділу "Живопис" у 5-му томі "Історії українського мистецтва" У цьому томі репродуковані розписи Селянського санаторію, а в тексті мовилося, що розписи не збереглися. "Відомо, що в 1923 році майстерня М. Бойчука взяла участь у монументально-декоративному оформленні українського павільйону на Першій всесоюзній і сільськогосподарській виставці у Москві, де вона виконала композиції на тему "Змічки міста із селом" Однак судити про характер цих розписів неможливо через відсутність будь-яких фотодокументів чи репродукцій.

Час виконання Луцьких касарень Ігор Дула пов'язує з 1918 роком. А в статті В. Лебедєвої "Оксана Павленко — майстер монументаліст" ("Искусство", Москва, 1971, ч. 12) подається інша дата — 1919-тий. Авторка пише: "В 1919 році група студентів Академії мистецтв з майстерні професора Бойчука покриває розписами чотири чотирьохповерхові корпуси Луцьких касарень у Києві... До числа композицій Луцьких касарень, у творенні яких участь брала безпосередньо Павленко, відноситься "Битва з драконом" і багато інших... Розписи Луцької касарень поєднують у собі монументальність, лаконізм канонічних, запозичених з іконопису композицій, з нечисленними, суворо дібраними та дбайливо визначеними деталями, які надають цим композиціям правдивості й вагомості. Цього, на жаль, не могли визнати у Бойчукові автори розділу "Живопис" 5-го тому "Історії українського мистецтва", зокрема Іван Врона, який свого часу був ідеологом АРМУ. Потім відбув кару заслання. Після цього писав іноді як веліли постанови партії щодо розвитку культурних процесів доби.

Ті самі інструкції, що веліли затирати духовну пам'ять України з XI—XIII століть, що наказали розібрати Золотоверхий Михайлівський собор, висадити динамітом у повітря Успенський собор Києво-Печерської Лаври, веліли й знищити усі твори відновленої української духовності Михайла Бойчука, студентів і випускників його школи. Знищили найкращих митців, між ними і творця стилю Михайла Бойчука, теоретиків АРМУ Василя Седяра та Івана Паладку.

У двадцятиліття розгрому бойчукістів 1957 року безіменні політики від мистецтва писали у виданні "Изобразительное искусство Украинской ССР": "Буржуазно-націоналістичні і формалістичні тенденції в українському образотворчому мистецтві найповніше виявилися в течії, очоленій митцем М. Бойчуком, що дістав назву "Бойчукізм". Прикриваючись лемагогічними "ультрареволуційними" гаслами, "бойчукісти" фактично тятнули українське мистецтво в минуле, до реакційної давнини, до середньовічного іконопису, в якому вони бачили якусь абстрактну, "вічну" національну форму українського мистецтва. "Бойчукісти" намагалися відірвати українське мистецтво від передового російського радянського мистецтва, від традицій російської та української реалістичної класики". "Штучно творена "бойчукістами" архаїчна "національна форма", — читаємо далі в цій нікчемній книжці, — вступала у різку суперечність з образами сучасної радянської дійсності. Тому вже у перших творах "бойчукістів", виконаних нами в роки громадянської війни (наприклад, в розписах Луцьких касарень у Києві), а також у їх пізніших творах образи радянських людей — робітників, селян, червоноармійців — грубо деформувалися... Комуністична партія

допомогла українським митцям розкрити антинародну суть “бойчукізму” та інших формалістичних течій”

В 1934 році ЦК ВКП(б) видав зловісну постанову “Про перебудову літературно-художніх організацій”, на підставі якої були ліквідовані усі асоціації та об'єднання митців, які обстоювали власні ідеологічні погляди в мистецтві. Нова постанова Комуністичної партії ідеологічно уніфікувала творчі мистецькі організації за принципом професійним, відкидаючи усі напрямки, крім закріпленого офіційного курсу під назвою “соціалістичного реалізму”. В цитованій московській праці читаємо: “Не випадково в той зазначений час був ідейно розгромлений “бойчукізм...”

Як комуно-більшовицькій літературі прикладом для письменників був визначений Максим Горький, так для образотворчих митців ідеалом соціалістичного реалізму стали Ілля Рєпін та Василь Суріков. Стрілка на годиннику часу українського мистецтва була пересунена на 100 років в минуле. Справжня творчість була знищена, наступив час геноциду, стогнації...

Уникнув якимось фізичної ліквідації Анатоль Петрицький, — авангардний митець-футурист, творчість якого пов'язана з театром Леся Курбаса “Березіль”. Схильний до композиції спрощених форм, до деформацій, близьких кубістам, як Пікассо і Леже, чи фовістам, як Матіс, — він також знав культуру ікони. Подібно Нарбутові він “скупав” свій “формалізм” у спіральних формах козацького бароко. Петрицький уцілів, бо “переоосмислив” долю свого мистецтва, помирившись з постановою партії про соціалістичний реалізм. Його дальша творчість — це повільна смерть колись здібного митця...

Цькування бойчукізму розпочалося в Київському державному художньому інституті ще за життя і праці там Михайла Бойчука. Свідок подій, студент курсу монументалістів Павло Мелашенко, 1932 року почав студії в класі Бойчука. Його свідчення кидає світло на події. Цитую, як воно було ним сказано на еміграції, в Торонто: “Я народився у Прилуках Полтавської області. В 1932 році закінчив Прилуцький педагогічний технікум. У тому ж році вписався до Державного Художнього інституту у Києві на відділ монументального малярства проф. Михайла Бойчука. Асистентами класу були Іван Палалка, Василь Седляр і дружина професора Бойчука — Софія Налепинська-Бойчук. Малюючи хлопцем я любив “передвижників”, але в класі Бойчука навчився узагальнювати форму і кольорові площі, пішорядковувати їм елементи другорядні. Властиво, повністю я не пішов за професором. Формально до бойчукістів не належав і залишився імпресіоністом, але у своєму малярстві з учення професора багато засвоїв. В 1935 році я одружився, але Інституту не покинув, продовжував вчитися. Важливою, думаю, в моєму житті і в житті цілого Інституту була подія, яка затьмарила майбутнє багатьох професорів, асистентів та студентів. Тоді в Інституті викладали Федір Кричевський, Карпо Трохименко, Таран, Григор'єв та інші. На першому році вчили головно рисунку, окремо вчили малярству, а також різьбі. До Інституту якимось з'явилася із Ленінграду комісія, що мала провести перевірку навчання. Студентам оголосили конкурс, піби для визначення найкращих нагород. Їм, однак, йшлося про щось інше. Всіх студентів, праці яких були позначені національною самобутністю, площинним трактуванням форми, красою лінії і особливо гармонізацією кольорів у дусі науки професора Бойчука, було “взято на олівець” і рекомендовано тодішньому переляканому пануючим терором керівництву Інституту до виключення з числа студентів під різними приводами. Що й було зроблено. Ці непрошені гості, придворні сталінські малярі, “класики” соціалістичного реалізму добре наловчилися нищити по всіх республіках молоді паростки національних мистецтв і допомагати чекістам робити їхню чорну справу по винищенню національної інтелігенції скрізь, а нащо в Україні...”

Школа бойчуків лишила глибокий слід в усіх ділянках образотворчого мистецтва. Вона не обмежилася монументальним мистецтвом, стінописом, портретним мистецтвом, але впливала і на декоративно-прикладне мистецтво й народні промисли, щоб відновити національний характер творчості, підкошений деструктивними впливами. В кераміці працював О. Павлюк, в килимарстві Г. Колос та І. Падалка. Високого мистецького рівня у графіці досягли О. Сахновська, С. Налепинська-Бойчук, І. Падалка, О. Довгаль, В. Седляр, Т. Бойчук, М. Котляревська...

Незважаючи на обставини, в яких працював Михайло Бойчук, творчість його і його школи належить до визначних явищ світового мистецтва. Воно належить не лише українському народові, але й усьому людству. Подібно до того, як монументальне мистецтво мексиканців Дієго Рівери й Хосе Клементе Ороско, що має глибокий історичний зміст, а рівночасно самотнію національну форму — так і мистецтво Бойчука у революційний період національного відродження України пройшло, щоб відобразити і творити історію нашого народу.

Монументальне мистецтво України розвивається майже паралельно з мистецтвом Мексики. Початки монументальних розписів в Мехіко зафіксовані в 1922 році. Бойчук розписує Луцькі касарні всього кількома роками раніше. Єднає їх подібність історії своїх країн і культур, що є самотні й неповторні, але й те, що вони розпочали стежки своєї творчості біля народних джерел. Бойчук, Ороско, Рівера вивчили європейське мистецтво. В шуканні вислову власної творчості вони спинилися на суворій формі раннього ренесансу, близького до форм візантійського мистецтва з його канонами високої естетики. Вони захопилися творчістю Джотто, і це зумовило подібність стежок, якими вони пішли. Хотіла тільки доля іншого призначення мексиканцям, а іншого — нашому Бойчукові. Першим припав вінець слави і визнання усього світу, бойчукістам — терновий вінець.

Торонто,
Канада

КОРОТКА БІБЛІОГРАФІЯ

- Вигнанець Ів.* Михайло Бойчук // Арка, ч. 4, Мюнхен, 1947 — С. 19—24.
Стебельський Б. Українська мистецька сучасність // Літературно-Науковий Вісник, Мюнхен, 1949. — С. 262—284.
Січинський В. Юрій Нарбут. Краків, Українське Видавництво. — С. 10; Изобразительное искусство Украинской ССР — М.: Сов. художник, 1957 — С. 19.
Курильцева В., Яворская Н. Искусство Советской Украины. — М.: Академия Художеств СССР, 1957 — С. 106; Історія українського мистецтва. — Т. 5. — К., 1967 — С. 110—120.
Лебедева В., Павленко О. Мастер-монументалист // Искусство. — М., 1971 — Ч. 12. — С. 20
Гривняк Ю. Творець нововізантійської школи // Наша культура. — Варшава, 1985 — Ч. 1 — С. 1.
Дуда І. Відродження фрески // Наша культура. — Варшава, 1985. — Ч. 1. — С. 2—3.
 Свідчення Павла Мелашенка, колишнього студента класа Михайла Бойчука. Запис автора.

І НАСТАЛО СВЯТО

Різдво! Різдво — як прорекли пророки:
 Во Вифліємі, в Місті Хліба, в сіні...
 Вертел мандрує переможним кроком
 Месія йде по вільній Україні!
 — Почуйте, предки, з неозорих далей:
 Пшеницею ваш засів колоситься!

*Різдво Господнє
 Року Божого 1⁰⁰²*

Вітайте всі живі, що ось діждались:
 На овіді гризуб — нова зірниця!
 Внесіть ділх, світіль свічки воскові
 Мечіль кутю під стелю — на врожаї!
 Колядкою — возрадуйтеь обнові:
 Між нами Бог народжений витає.

Леся Храплива