

9. Шпак О. Малювання на склі другої половини ХХ ст.: Нові матеріали // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. – К., 2003. – С.253–263.

The author depicts the genesis of glass painting in Ukraine, as a technique of performance. He gives the analysis of the main stylistic periods of the development until the middle of the moment of the beginning of a folk streaming this kind of art. The periods of colour graphics are analysed both with the periods of the painting edition and artisan-narrow-minded painting.

Key words: glass painting, technique of performance, folk art.

УДК 75.03

ББК 85.143

Ярослав Кравченко

МИСТЕЦЬКІ ЗАСАДИ БОЙЧУКІЗМУ В УМОВАХ РАДЯНСЬКОГО ТОТАЛІТАРИЗМУ НА ПРИКАРПАТТІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Є.САГАЙДАЧНОГО ТА О.КРАВЧЕНКА)

У статті розглядаються проблеми школи Михайла Бойчука, провідні представники якої були розстріляні 1937 року. Аналізується творчість Є.Сагайдачного та О.Кравченка, що жили й працювали на Прикарпатті в період радянського тоталітаризму 1940–1980-х років.

Ключові слова: бойчукізм, український монументалізм, фреска, темпера.

Самобутня “школа українських монументалістів” – явище рівня світової культури, створена в грудні 1917 року самовідданою багаторічною працею Михайла Бойчука в Українській академії мистецтва, Інституті пластичних мистецтв та Художньому інституті 1937 року перестала існувати^{*}.

Великий знавець композиції, колоризму та синестезії, візантійського стилю та мистецтва італійського проторенесансу, давньоруської фрески київських соборів та українського іконопису XIV–XVII століть, народного примітиву та новітнього модерністичного французького малярства, Михайло Бойчук разом з учнями майстерні створював свій стиль українського мистецтва – стиль синтетичний, стиль монументальний за формою та характером мистецького мислення, іменуючи себе “школою українських монументалістів”. Так постають перші розписи Луцьких касарень у Києві влітку 1919 року, монументально-декоративне оформлення Селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибеївському лимані в Одесі 1928 року, яке стало зенітом творчих досягнень бойчукістів та монументальні розписи Червонозаводського театру в Харкові 1933–1934 років, де вже мистцям прийшлося піти на поступки “косіорівським повчанням” соціалістичного реалізму.

Спочатку жартівлива, але з виразним розумінням значущості явища, аж ніяк не образлива назва художників цієї групи – “бойчукісти”, набула зловісного характеру в критичних виступах та публікаціях радянської преси, закріпилася за ними вже як вияв зневаги й образи, як визначення

^{*} У вступній статті каталогу виставки “Бойчук і бойчукісти, бойчукізм”, що експонувалась у Львівській галереї мистецтв, упорядники О.Ріпка та Н.Присталенко “подають численні імена бойчукістів, починаючи з 1917 року”. Так, “у 1917–1922 роках у майстерні монументального мистецтва М.Бойчука вчили В.Седляр, І.Падалка, Т.Бойчук, О.Павленко, С.Колос, А.Іванова, Т.Бауман, О.Сахновська, К.Бородіна, М.Трубецька, І.Липківський, Т.Цимлова, К.Хіллер, П.Іванченко, М.Азовський, Р.Лісовський, О.Лозовський, Г.Налепінська, В.Бура, Н.Хазіна (Мандельштам). Працювали в майстерні досвідчені митці С.Налепінська-Бойчук, Є.Сагайдачний, М.Касперович, І.Врона, бували К.Антонович, Б.Кратко, І.Плещинський. До другої генерації учнів (тобто в 1923–1930 роках. – Я.К.) належали О.Мизін, О.Бізюков, М.Шехтман, М.Рокицький, К.Гвоздик, М.Юнак, Є.Холостенко, Н.Ріхтер, П.Горбенко, О.Кравченко, К.Єлева, В.Кутинська, Г.Гізлер, О.Юнак”. Див.: Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Каталог виставки / Автори-упорядники О.Ріпка та Н.Присталенко. – Львів. – 1991. – С.32. Однак спостерігаємо тут прикрі неточності. Так М.Азовський закінчив інститут у 1928 р., О.Сахновська навчалась у 1923–1929 роках, В.Бура вступила на навчання лише 1923 р., а К.Єлева, навпаки, навчався в 1917–1922 роках, пізніше викладав у Київському художньо-індустріальному технікумі. Водночас не згадано Є.Піскорську, А.Йогансен та інших.

небезпечної приналежності до формалістів-модерністів (що в радянських умовах одразу ж отожднювалось ще й з буржуазним націоналізмом), як тавро, яке перетворило їх із “товаришів по праці” на “товаришів по нещастю”. Їхній мистецький шлях, їхня мистецька доля складалась не так, як уявляв собі Учитель, як мріяли вони самі. Кожен випив свою чашу до дна [2, с.47].

“Вони були тільки люди. Селянські сини – високі інтелігенти України. Коли за ними замкнули тюремну браму, коли їх поголили й зодягли у сірі скорбні хламиди, з’ясувалося, які ж бо вони безборонні. Їх можна було щохвилини принижувати, можна було бити, можна було розстріляти..., – писав історик Сергій Білокінь, – Але в своїх душах вони несли такі могутні творчі можливості і стільки краси, що сьогодні... це стало щонайвищою мірою” [1].

“Чотирьох геніїв українського та світового мистецтва” – професора Михайла Бойчука з групою найближчих однодумців: Софією Налепинською-Бойчук, Василем Седлярем та Іваном Падалкою – “кати НКВС розстріляли 13 липня горезвісного 1937 року”. Наступного року – 7 травня 1938 року не стало Миколи Касперовича [1, с.8]*.

Ряд учнів: Антоніна Іванова, Олександр Мизін, Оксана Павленко, Кароль Хіллер, Мануїл Шехтман – урятували своє життя, вчасно виїхавши з радянської України. Решту ж – Сергія Колоса, Євгена Сагайдачного, Онуфрія Бізюкова, Кирила Гвоздика, Охріма Кравченка, Миколу Рокицького, Марію Юнак та багатьох інших – упродовж 30-х років вилунали, засудили, заслали, вдушили, змусивши змінити свій фах та переконання [8]. Як написав пізніше дослідник українського мистецтва 20-х років Дмитро Горбачов: “Український авангард збили у польоті зенітки сталінського терору. Розстріляно бойчукістів, фізично покалічено їхні картини, а також картини художників, які працювали під впливом “ворогів народу” [7, с.10].

Одні з них, так і не позбувшись страху, тихо померли, навіть не згадуючи про своє покликання. Інші ж, повернувшись із тюрем та заслань, “не хотючи кривити душею перед пам’яттю свого Вчителя”, і далі продовжували творити в затхлому радянському середовищі, працюючи “для себе, не маючи ніяких намірів прославлятися на виставках, змагаючись з “геніями” соцреалізму”, вони донесли до кінця 80-х років принципи й мистецькі настанови Михайла Бойчука.

Серед них – два вихідці з Великої України – Євген Сагайдачний (1886–1961) та Охрім Кравченко (1903–1985), що знайшли на Прикарпатті гідне підґрунтя для продовження й розвитку традицій несправедливо зацькованої тоталітарним режимом школи.

Уродженець Херсона, міста, яке дало українському мистецтву авангарду ціле сузір’я імен: Д. і В.Бурлюки, О.Кручених, М.Ларіонов, В.Мейерхольд, – Євген Сагайдачний ще в дитячому віці переїхав до Петербурга. Закінчивши Першу гімназію, юнак вступає на юридичний факультет Університету, але швидко залишає навчання. Улаштувавшись юнгою на торговому кораблі, відвідує Каїр, Константинополь, Неаполь, де знайомиться з єгипетським, візантійським та ренесансним мистецтвом, а також із сучасними європейськими течіями кубізму й футуризму. Його покликанням стає малярство і скульптура. Однак Петербурзька академія мистецтв з її “засушеним академізмом” не вабила Сагайдачного. І навчається він у приватних студіях-майстернях професорів-художників Д.Кардовського та Я.Цюнглінського, популярних в молодому мистецькому середовищі столиці. Певний час художник відвідує заняття в училищі барона Штігліца, де активно пропагувались пошуки в царині народного мистецтва.

Захоплення авангардом приводить молодого Сагайдачного до мистецьких угруповань “Вінок” Д.Бурлюка та “Трикутник” Н.Кульбіна, де виставляв свої твори в 1909–1910 роках. У листопаді 1909 року молоді мистецькі сили Петербурга створили мистецьке об’єднання “Союз молодіж”, “в якому Євген Сагайдачний відігравав значну роль”. Перша виставка новоутвореної групи відбулась у березні 1910 року в Петербурзі та Ризі. Є.Сагайдачний експонував свої авангардні композиції “Медальйон” та “На світанку”. Того ж року художник виставив свої твори в Москві на виставці найрадикальнішої авангардної групи Росії – “Бубновий валет”. Випробувавши себе в різних направах авангардного малярства, художник разом із С.Бодуен де Куртене, ученицею школи Михайла Бойчука паризького періоду, та М.Ле-Дантю, якому належить честь відкрит-

* До кінця 30-х років кривава “чистка” охопила всі прошарки творчої інтелігенції України. І коли репресії падали на їхні голови, це часто не викликало загального співчуття заляканого суспільства. “Ми знімали шарами”, – похвалявся цими подіями кремлівський сатрап Лазар Каганович [11, с.21].

тя творчості грузинського примітивіста Ніко Піросманашвілі, (Піросмані) на виставках “Союзу” пропагують “ідею первинності в мистецтві примітиву та народної творчості”.

За порадою С.Бодуен де Куртене 1911 року Є.Сагайдачний їде до Львова, де група “неовізантійців” М.Бойчука готується до фрескових розписів молільні Дяківської бурси. Під керівництвом останнього вивчає техніку та пізнає секрети темперного яєчного розпису, знайомиться з основними засадами бойчуківського “неовізантизму”. Зараз важко встановити, які розписи молільні були виконані художником, але взявши у них участь, Євген Сагайдачний “об’єднав в єдину цілісну систему мистецтво українського авангарду, що розвивався по обидві сторони кордону”.

Повернувшись у Росію, художник разом з українськими мистцями М.Ларіоновим та Г.Гончаровою, прихильниками мистецтва примітиву, у 1912–1913 роках виставляється в лівому об’єднанні “Ослиний хвіст”. Твори цього періоду: “Турки у човнах”, “Вулиця в Туреччині”, “Носильники”, “Мул”, “Коні” – за стилевими ознаками можна визначити як “неоімпресіоністичний примітив”. У наступні роки Є.Сагайдачний губиться серед строкатої невизначеності атмосфери мистецького життя Москви і Петербурга [18].

Восени 1917 року Є.Сагайдачний переїжджає до Києва, працює художником у театрах міста. 1919 р. Українська Академія мистецтв відряджає мистця до Ніжина – підвищити підготовку мистецьких кадрів у художніх майстернях. А відтак – у Миргородський керамічний технікум, де він викладав рисунок, малярство та скульптуру.

1922 року УАМ присвоює художнику Сагайдачному звання професора, доручає організацію скульптурного факультету й викладання дисциплін скульптури та рисунку. Під впливом професора М.Бойчука мистець розвиває ідеї монументалізму, вивчає давні фрескові розписи українських церков, колекціонує народну вишивку й килими.

За завданням УАМ Є.Сагайдачний разом із друзями-бойчукістами В.Седлярем, О.Павленко, П.Іванченком, К.Бородіною підняли на високий професійний рівень Межигірський художньо-керамічний технікум, який у 1928 р. було реорганізовано у вищий навчальний заклад, закритий, однак, радянською владою 1930 року.

Восени 1925 року було організовано АРМУ, у склад ініціативної групи якої поряд із Д.Бурлюком, А.Петрицьким, М.Бойчуком, В.Седлярем, І.Вроною входив і Є.Сагайдачний.

Станкові твори мистця, виконані у 20-ті роки в техніці яєчної темпері, свідчать про своєрідність відображення автором народного життя. На картині “Вулиця” буденна сцена сільського життя, сміливо стилізована, перетворюється в монументальну композицію. А в картині “Бандурист” стилістика народної картини вдало поєднана з новітніми досягненнями в трактуванні форми й композиції. Так само у творі “Молодиця” синтез традиційного й сучасного мистецтва створив самобутній образ української жінки.

Окрім живопису творчо стилістичні пошуки Є.Сагайдачного проявились у скульптурі, яку можна умовно охарактеризувати, як “кубофутуристичний бойчукізм”. Однак пластичні композиції – “Робітник з молотком”, “Жінка навколішки”, “Жінка в плахті”, “Жінка, яка молиться” – відомі лише з літературних джерел – були знищені в період боротьби з “антинародним формалізмом”.

У зв’язку з початком активних репресій проти діячів української культури в Київському художньому інституті, Є.Сагайдачний 1932 року змушений був перевестись у пролетарський Луганськ – для викладання на робфаку художніх дисциплін з підготовки вступників до реорганізованого Київського інституту пролетарської мистецької культури. Навчав майбутніх студентів малювати фрески й самим виготовляти темперні фарби, розтираючи природні пігменти з яєчним жовтком. За сумісництвом викладав рисунок та живопис в художньому технікумі Луганська (1932–1936) та Дніпропетровська (1936–1937). Після участі в офіційних виставках в Луганську (1934) та в Сталіно (1935) твори художника потрапили під графу “формалізму”. Однак звинуватити одного із засновників російського авангарду в “українському буржуазному націоналізмі” не вдалось, що й зберегло Є.Сагайдачному життя трагічного 1937 року.

“Смертний вирок замінено штучним забуттям та виселкою на периферію”.

1944 року, після звільнення Луганська від фашистів, у місті – холод, голод, розруха. Чіткий поділ на класи: у паспортах позначки – “був при окупації”, “у полоні”, “родичі репресовані”. Уникаючи можливих репресій та переслідувань з боку НКВС, Є.Сагайдачний, влашто-

вується на посаду методиста обласного Будинку народної творчості й переїжджає до Чернівців. За сумісництвом викладає в місцевому ремісничо-керамічному училищі.

На запрошення директора Косівського училища прикладних мистецтв О.Соломченка 1947 року художник із дружиною переїжджає до Косова на викладацьку роботу. Тут читає курс з історії мистецтва, веде заняття з рисунку, живопису та скульптури. Як згадував О.Соломченко: “Студенти любили відвідувати його лекції, бо Сагайдачний викладав матеріал доступно, природньо, живою мовою, а не сухими трафаретами” [12].

Художник щиро захоплюється природою, життям та побутом Гуцульщини – малює краєвиди, зарисовує характерні типи на ярмарках та ярмарках, фіксує дерев’яні церкви та житла, фрагменти інтер’єрів, зразки вишивок та ткацтва – “Ярмарок у Косові” (1946), “Коні на випасі” (1949), “З Соколівки до Яворова” (1951), “Квіти бараболі” (1952), “Хата Гринюка” (1954).

У середині 50-х років разом із художниками-бойчукістами киянином Сергієм Колосом та львів’янином Охримом Кравченком започаткував виїзди на пленери мальовничих краєвидів Яворова, Ясенова, Річки, Брусного та Пістиня (львівські художники кола Р.Сельського та Г.Смольського більше полюбили “карпатські сезони” в Дземброні та Космачі, започатковані ще К.Сіхульським). До цього періоду відносяться твори: “Вербовець” (1956), “Дорога на Пістинь” (1957), “Дорога на Яворів” (1958), “Смодне” (1959), “Околиця Косова” (1960).

Водночас художник захопився збиранням праць народних умільців різьбярства, ткацтва, писанкарства та мосяжництва як сучасних, так і минулого століття. Згодом ця колекція творів народного мистецтва стала основою міського музею декоративно-ужиткового мистецтва Гуцульщини XVIII–XX ст.

Аналізуючи косівський період творчості Євгена Сагайдачного, професор В.Овсійчук 1968 року писав: “Він зміг сказати про гуцулів своє слово. У численних зарисовках, акварелях, художник не прагне до красивості, а навпаки, уникає найменшої поверхової ілюстративної констатації... Він любить змальовувати гуцулів біля своїх хат, на майданах біля церкви, а ще більше – на ярмарках. Ось де його шукання минулих років не пройшли марно. У цих композиціях досягнута монументальність при ощадних художніх засобах...” [13]. Як проповідував колись товариш і Учитель – Михайло Бойчук.

Спекотного серпневого ранку, як завжди, Євген Сагайдачний вибирався з улюбленим етюдником на мандрівку в гори. Але серце сімдесятип’ятирічного художника не витримало далекої дороги...

А посмертна виставка творів Євгена Сагайдачного відбулась у Львові 1969 року.

Після закінчення художньої студії в Білій Церкві та навчання у Київському художньо-індустріальному технікумі, восени 1924 року Охрім Кравченко вступає на малярський факультет КХІ. Виявивши великий інтерес і проявивши певні здібності до монументального малярства, майбутній художник був зарахований у групу професора Михайла Бойчука.

І вже в перших творах художника, які дійшли до нашого часу – станкових роботах “Хата мого дитинства” (1924), “Біля терниці” (1929), “Старий млин” (1930), дипломному розписі на стіні КХІ “Копання картоплі” (чудом збереглося фото ескізу роботи) та ряді рисунків вуглиною і серії зарисовок 1927–1930 років відчувається, що саме в монументальному малярстві, зверненому до широкого кола глядачів, бачив О.Кравченко основний напрям розвитку української художньої культури нового типу. Адже в середині 20-х років вважалося, що “лише в фресці можна послідовно розгорнути сюжет, не один окремо взятий епізод, а подати факти в їх діалектичному розвитку”. І до того ж “мова монументального живопису стисла, узагальнююче чітка, як мова вправного оратора”, – читаємо у мистецтвознавчій літературі того часу [10, с.23].

Після закінчення в 1930 році КХІ художник несподівано був заарештований і “за систематичну антирадянську діяльність” засуджений на заслання до Котласа, що на Північній Двіні. Пізніше – вислання на Урал – Свердловськ, Казань, Куйбишев.

І лише перед самою війною О.Кравченку було дозволено повернутись в Україну – до Кривого Рогу. Вимушено залишившись в окупації, працює художником у часописі “Дзвін”, оформляє збірку поезій М.Пронченка “Кобза” та роман А.Кашенка “Під Корсунем” (1941–1942). Потім перебирається до Чигирин, а відтак улітку 1943 року – до Києва.

“Київ, з руїнами Хрещатика, дуже непривітний. Суцільна темрява без електороосвітлення, холод, голод...”. За допомогою архітектора П.Костирка влаштовується в майстерню монумент-

тального розпису церков, приймає участь у Другій художній виставці українських художників (акварель “Кам’яна гора в Чигирині” та малюнок “Портрет бандуриста”) у червні 1943 року.

Унікаючи можливих повоспішних переслідувань і репресій, О.Кравченко як методист Центрального Будинку народної творчості в руслі політики “ефективного й швидкого впровадження постулатів найпередовішого мистецтва” 1946 року переїжджає до Львова. Тут його запрошують викладачем стінної поліхромії в училище прикладного та декоративного мистецтва, а згодом і до новоствореного ЛДПДМ.

Але, будучи “людиною твердих переконань”, швидко опинився в колі “ненадійних приїжджих”. Пропагуючи національні принципи та лаконічні форми монументального мистецтва, О.Кравченко був звинувачений “борцями за реалістичне радянське мистецтво” у “формалізмі” та, як і ряд інших художників, звільнений з викладацької роботи. Тому змушений був зайнятися напівлегальним малюванням іконостасів та монументальними розписами церков – у Золочеві (1956 р.), Оброшині (1958 р.), Яворові біля Косова (1958 р.) та інші.

У своїх мистецьких переконаннях О.Кравченко, відкидаючи “здобутки передвижників та соцреалістів”, водночас стояв осторонь художників “львівської школи”, не завжди сприймаючи формальні колористичні пошуки Р.Сельського чи К.Звіринського, шукаючи в галичанах перш за все “свідомого українця”. І доля та ідентичні переконання зводять його з О.Кульчицькою, М.Федюком, звільненою із заслання ученицею М.Бойчука “львівського періоду” Я.Музику, О.Шатківським, В.Островським та ін.

Стимульований процесом національного відродження часів “хрущовської відлиги” О.Кравченко зайняв у художньому житті Львова власне місце, переконливо й послідовно стверджуючи на своїх полотнах принципи монументалізму. Саме в них вбачав художник вияв великої національної художньої традиції, засвоївши у свого Вчителя потяг до національної тематики, “вічних тем” народного буття, відображених у “цільній лаконічній формі монументального, ніби понадчасового образу-символу”. Твори художника своєрідні: лаконічні й чіткі композиції трактовані в манері умовного площинного зображення, уміле поєднання об’ємно-просторових елементів з декоративними акцентами, стримана колірна гама, для якої характерні вміла градація барв і відтінків, точність контрастних зіставлень, делікатність градації основного тону, до того ж художник працював у старовинній техніці яєчної темпері, не вживаючи у своїй палітрі фарб фабричного виробництва (як це було і в майстерні Бойчука), завдяки чому живописна фактура його полотен нагадує древні фрески.

Майже у всіх своїх роботах, будь то станкове полотно чи вкладена в дерев’яну пачку фреска, художник кладе в основу композиції якусь певну дію: пасе вівчар вівці – “Вівчар” (1960), замислився робітник у буфеті – “За пивом” (1961), напружено зігнулась жінка над білизною – “Прання на річці” (1963), грають у міському сквері в доміно вдало вихоплені із життя “типи” – «“Гра в “козла”» (1964); зосередились у задумі бувалі козаки – “Слухають думу” (1967) чи виграють хвацьку коломийку троїсті музики – “Весільні музики” (1970); чистять жінки-колгоспниці буряки під “уважним керівництвом” бригадира та парторга – “Очистка буряків” (1971), чи послули на лаві в поїзді стомлені пасажери – “В дорозі” (1970), а чи провадять жваву розмову про останні сільські новини дві бабусі – “Подруги” (1980). Цей прийом дає художнику можливість показати людей у характерних позах, підкреслити певний жест, вираз обличчя. При цьому митець вибирає саме той момент дії, коли вона охоплює всіх її учасників, організовує їх взаємовідносини. Завдяки цьому він добивається завжди природньої композиції, яка при манері умовного площинного трактування зображення має вирішальне значення, бо створює ту психологічну напруженість, ту атмосферу життєрадості, без якої нема справжнього твору малярства!

Полотна О.Кравченка легко уявити на площині стіни. “Як жаль, що львівські громадські інтер’єри не є прикрашені Вашими фресками”, – записала у книзі відгуків персональної виставки мистця 1985 року львівська художниця Л.Крип’якевич, – вони були б органічні на ній – ці статичні замкнуті композиції, сповнені внутрішнього життя, ці неяскраві приглушені співвідношення – митець у всій своїй творчості залишався вірним принципам художника-монументаліста, сформованого школою Михайла Бойчука [8].

1. Білокінь С. З-під неправди повертається до нас видатний художник Михайло Бойчук // Україна. – 1988. – №9. – С.11–12.
2. Білокінь С. Межи Сціллою і Харибдою // Образотворче мистецтво. – К., 2003. – №4. – С.8–15.
3. Бойчук і бойчукісти, бойчукізм. Каталог виставки / Автори-упорядники О.Ріпка та Н.Пристаєнко. – Львів, 1991. – 88 с.
4. Великие художники. Их жизнь, вдохновение и творчество: Михаил Бойчук и его школа. – К., 2005. – Ч.99. – 32 с.
5. Виставка творів Охріма Кравченка: Каталог / Автор тексту та упорядник Я.Кравченко. – Львів, 1984. – 10 с.
6. Волошин Л. “Бойчукіст” Охрім Кравченко // Образотворче мистецтво. – 1998. – №2. – С.19–21.
7. Горбачов Д. Український авангард 1910–1930-х років. – К., 1996. – 230 с.
8. Кравченко Я. Охрім Кравченко (1903–1985) / Вісник Львівської Академії Мистецтв. – Львів, 1998. – Вип.9. – С.195–205.
9. Кравченко Я. Уціліла плеяда мистецької школи Михайла Бойчука // Вісник Львівської Академії Мистецтв. – Львів, 2000. – Вип.11. – С.16–25.
10. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Охрім Кравченко. Художник і час. – Львів–Київ: Оранта. 2005. – 311 с.
11. Лобановський Б. Український живопис в лабетах перебудов (від джерел соцреалізму до 1980-х рр.) // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу. – К., 1998. – С.11–89.
12. Нога О., Кодлубай І. та ін. Три всесвітньо невідомі постаті українського авангарду: Євген Сагайдачний, Михайло Гаврилко, Наталія Давидова. – Львів, 1994. – С.6–39.
13. Овсійчук В. Художник Євген Сагайдачний // Жовтень. – 1968. – №1. – С.115–121.
14. Охрім Кравченко. Виставка творів. Каталог / Упорядник М.Батіг. – Львів, 1973. – 14 с.
15. Ріпка О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття. – Львів: Каменяр, 1986. – 287 с.
16. Сагайдачна З. Чуйне серце художника // Жовтень. – 1971. – №10. – С.94–114.
17. Сидор О. Чистий голос Охріма Кравченка // Образотворче мистецтво. – 1992. – №1. – С.14–16.
18. Соломченко О. Євген Сагайдачний // Образотворче мистецтво. – К., 1999. – №1–2. – С.75–77.

The problems of school of Myhajlo Boychuk are examined in the article, the main representatives of which were shot up in 1937. Creative work of Yevhen Sahajdachnyj and Ohrim Kravchenko, which lived and worked in Prykarpattya in the period of soviet totalitarianism of 1940–1980 years is analyzed.

Key words: boychukism, Ukrainian monumental art, fresco, tempera.

УДК 7.071.1:75

ББК 85.12

Ірина Дундяк

САКРАЛЬНИЙ НАПРЯМ ТВОРЧОСТІ ОПАНАСА ЗАЛИВАХИ

У статті частково висвітлено твори на релігійну тематику видатного українського художника другої половини ХХ ст. Опанаса Заливахи. Указано на свосвідність творчого трактування євангельських сюжетів та філософсько-релігійних полотен художника.

Ключові слова: релігійна тематика, український релігійний живопис, філософське трактування.

Вітчизняний релігійний живопис, попри свою безперечну популярність, особливо з кінця минулого століття, і досі залишається поза увагою дослідників. Тому очевидним є той факт, що переважна більшість науковців досліджує мистецтво, яке безпосередньо пов'язане з релігійним культом. У науковій літературі минулого століття було здійснено спробу розмежувати поняття “релігійне мистецтво”, “мистецтво, пов'язане з релігією”. Останнє поняття включає в себе сюжети на релігійно-містичну тематику й припускає можливість їх невідповідності релігійно-естетичній догматиці і невикористання в богослужбових обрядах.

Ці два напрями – культове мистецтво та позацерковне мистецтво, на думку Л.Рачеєвої, зобов'язані один одному своїм існуванням й динамікою культурно-художньої еволюції. Однак встановити межі відмінностей між ними можливо лише в теоретико-пізнавальній площині [5, с.57].

Велика кількість полотен видатного майстра пензля, патріота, філософа, вірного сина своєї землі Опанаса Заливахи торкаються релігійної тематики. Творчість Опанаса Івановича з