



## МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ

Людмила Соколюк

### ШКОЛА МИХАЙЛА БОЙЧУКА ТА УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.

Бойчукізм як школа в широкому сенсі слова — найбільш яскраве явище в українському мистецтві першої третини ХХ ст. Після загибелі в 1937 році засновника напрямку Михайла Бойчука та його провідних представників С. Налепінської-Бойчук, В. Седяра, І. Падалки принципи бойчукізму продовжують жити в пам'яті, в діяльності багатьох митців як в самій Україні, так і за її межами.

В мистецтвознавчій літературі ще не знайшла належної оцінки багатостороння діяльність бойчукістів як художників-універсалів, їхній взаємозв'язок з українським народним мистецтвом першої третини ХХ ст.

Визнання на європейському рівні засновник бойчукізму М. Л. Бойчук одержав на початку творчого шляху на виставці "Салону незалежних" у Парижі в 1910 році, де він виступив на чолі невеликої групи митців. Паризька критика, представлена такими відомими іменами, як А. Сальмон, Г. Аполінер, а також російський критик, що жив тоді у Парижі, Я. Тугенхольд розцінили їх твори, що експонувались на виставці, як новий напрямок у мистецтві. Школа тоді отримала назву "Rénovation Byzantine" (Відродження візантійського мистецтва)<sup>1</sup>.

Вже в той час у М. Л. Бойчука була цілком визначена програма відносно подальшого розвитку українського мистецтва. Він мріяв про синтез мистецтв, виступаючи проти всевладдя станковізму. Синтетизмом відзначався творчий метод М. Л. Бойчука: він будувався на поєднанні візантійських витоків української культури, традиціях національного образотворчого фольклору, культурної спадщини і найновіших досягнень європейського мистецтва.

Виходець з народних низів, М. Л. Бойчук, якби не отримав такої блискучої професійної освіти європейського рівня<sup>2</sup>, то став би, скоріш за все, народним майстром. Він був великим знавцем і тонким цінувальником народного мистецтва. Вже тоді, в період становлення, його цікавила проблема збереження народних ремесел як основи національних художніх традицій. Він виступав у пресі з аналізом стану народної творчості в Україні, писав про завдання, направлені проти його вимирання. Оглянувши виставку українського домашнього промислу в Коломиї 1912 року та відзначивши занепад народного декоративно-вжиткового мистецтва, найважливіші причини цього М. Л. Бойчук вбачав у невмінні народних майстрів пристосуватись до "теперішніх обставин цивілізації" і в невірному вихованні в тодішніх художніх закладах України, де педагоги у більшості своїй не розуміли і не могли оцінити скарби народного мистецтва<sup>3</sup>.

Зіпсований смак характеризував експонати виставки. У свій час, відзначав М. Л. Бойчук, він бачив у Полтавській губернії гончарні вироби “предивної краси”. Ті ж предмети, що надіслало на виставку земство, невміло модернізовані, не мають “ні досконалості форми, ні пристосованого до форми і матеріалу орнаменту, ані дару творчості й уяви — чим як раз відзначаються ті речі, що виходять з рук тамошніх гончарів, що придержуються традиції свого ремесла з діда-прадіда”. Неприємне враження, на думку художника, справляла і гуцульська дерев’яна різьба. Твори старих народних майстрів, відзначав він, “мають вигляд величавий, монументальний, а новіші предмети, при шаленій педантерії в обробленні й накопиченні матеріалів неестетично ефективних — виглядають хаотично і людям з непопсованим смаком не можуть подобатися”<sup>4</sup>.



Карафка. 1922.

Багатий народний досвід не використовувався і в килимарстві. “Рисованне проєктів на нові килими виконують художники, що не мають поняття про цю роботу — не тільки не ознайомлені з технікою і матеріалом, але навіть не знають елементарних засад декорації — не розуміють площини і рисунка, який мусить бути до неї пристосований”<sup>5</sup>.

Задумавши стати педагогом і підготувати здібну молодь, яка б займалась фрескою, мозаїкою, а також різьбленням по дереву, каменю, ліпила горщики, вази, виготовляла художні тканини, килими, вишиванки, М. Л. Бойчук почав збирати свого роду власний “музей” — прекрасні зразки старовинних ікон, старих вишиванок, тканин, українських килимів<sup>6</sup>. Очоливши майстерню монументального живопису (спочатку називалась майстернею ікони і фрески) в Українській Академії мистецтв, М. Л. Бойчук з усією притаманною йому активністю віддався педагогічній праці, втілюючи свої ідеї відродження українського мистецтва. Особливість його педагогічної системи полягала в тому, що вона була націлена не просто на підготовку художників-монументалістів, а давала такі основи художньої освіти, які можна було б використати в різних галузях мистецтва. Сам М. Л. Бойчук являв тип художника-універсала, відроджений ХХ століттям, і його учні були підготовлені для багатосторонньої мистецької діяльності. Один з представників першого покоління бойчукістів В. Т. Седляр, який в 1922 році закінчив Українську Академію мистецтв, відзначав, що для майстра сучасного стилю все одно, що робити — “гличик чи попільницю, піджак чи архітектуру, плакат чи портрет”<sup>7</sup>.

В 1923 році В. Т. Седляр став директором Межигірського керамічного технікуму, що відіграв особливу роль у розвитку українського декоративно-вжиткового мистецтва в 1920-ті роки. Колись тут була відома фаянсова фабрика, що занепала в кінці ХІХ ст. і перестала функціонувати. У березні 1919 року на третьому всеукраїнському з’їзді Рад була прийнята постанова про відкриття в Межигір’ї керамічної школи-майстерні<sup>8</sup>. В наступному році вона почала працювати.

Справжня історія школи, як згадувала одна з відомих українських керамісток Ніна Федорова, яка отримала професійну освіту в Межигір’ї, почалась з 1921 року, коли сюди приїхали на стажування випускники Української Академії мистецтв з майстерні М. Л. Бойчука (перш ніж



*Декоративна тарілка. 1922.*

отримати диплом, вони повинні були пройти практику) — Василь Седляр, Оксана Павленко, Павло Іванченко, Іван Падалка. Їхнє стажування відразу переросло в самостійну діяльність<sup>9</sup>. Відомий живописець Л. Ю. Крамаренко, що був тоді директором, відразу залишив школу, “забрав дружину, сів на воза і поїхав собі”<sup>10</sup>. Виявилось, що школи по суті не існувало, бо, як пояснював директор, він ніяк не міг добитись випалення кераміки. “Ми звикли: про все треба дбати, треба працювати самим, — розповідала О. Т. Павленко. — Седляр людина енергійна, не розгубився. У Києві розшукав, запросив майстрів. Поставили двадцять верстатів, а не було жодного”<sup>11</sup>.

В 1923 році, через рік після того як там з’явилися представники школи М. Л. Бойчука, в Межигір’ї було розроблено шістьдесят зразків майолікового посуду з розписом і декоративною скульптурою.

Було організовано виставку, на якій представлено близько тисячі робіт. Надійшло замовлення від Укрзовнішторгу. Протягом 1922—1923 років твори межигірців експонувались на художніх виставках у Празі, Венеції, Парижі, Берліні, а в березні 1923 — на Всесоюзній художньо-промисловій виставці в Москві<sup>12</sup>. Все це і стало підставою для перетворення школи в 1923 році в технікум. Основну частину педагогічного колективу склали вихованці М. Л. Бойчука. Оксана Павленко викладала живопис, Павло Іванченко — керамічне малювання, Іван Падалка й Олександр Мизін — композицію. Технологію викладала О. В. Черепова, яка потім стала лауреатом Державної премії за розробку рецептур безсвинцевих і безолов’яних емалів. Заняття з теплотехніки вів І. І. Морачевський. Система навчання в технікумі розвивала педагогічні принципи М. Л. Бойчука. Найважливіший з них — підготовка різнобічних високоосвічених фахівців. З цією метою протягом перших двох років здійснювалось спільне навчання учнів обох факультетів технікуму — технологічного й керамічного. Останні два роки присвячувались спеціалізації. Така методика передбачала необхідність знань основ образотворчої грамоти технологами й технології керамічного виробництва — майбутніми митцями. Виключалась підготовка тільки суто декоратора керамічних виробів. Педагогічна система технікуму була націлена на різностороннього фахівця, який би добре знав технологію керамічного виробництва, розумів взаємозв’язок між формою і матеріалом, формою і декором тощо.

Серед виробів, зроблених у Межигірському технікумі в 1922 році, привертає увагу карафка краплеподібної форми в експозиції Державного музею українського народного декоративного мистецтва (ДМУНДМ). Краплеподібність форми підкреслює і композиція розпису з характерним для бойчукістів сюжетом жінки в саду (мал. 1). Про вміння гармонійно поєднати зображення з формою посудини, про тонке відчуття ритміки кола свідчить миска цього ж року з зображенням жінки з коромислом, що викликає асоціації з українською народною піснею “Несе Галя воду” (мал. 2).

Як вчив М. Л. Бойчук в Українській Академії мистецтв його учні, які викладали в Межигір’ї, поєднували вивчення класичної спадщини й української народної творчості. Копіювання високохудожніх зразків розглядалось як “читання” довершених форм. Навчання в майстернях поєднувалось з вивченням оригіналів у Михайлівському й Софійському храмах, у музейних колекціях Києва. Навчання розумінню основ народного мистецтва будувалось на сумісному викладанні фахівців з вищою академічною освітою та народних майстрів Б. А. Боровичка і М. П. Касихіна. Останні вели заняття на гончарному крузі.

Така взаємодія народних і професійних майстрів впливала з самої суті бойчукізму. М. Л. Бойчук і представники його напрямку розглядали народне мистецтво як основу основ національної художньої культури. Тому давно необхідно відкинути точку зору, висловлену в монографії Б. С. Бутника—Сіверського “Українське радянське народне мистецтво”, де автор, виходячи з рівня мистецтвознавчої науки 1960-х років, протиставляв народних майстрів і “київських художників”, тобто бойчукістів, які начебто руйнували народну традицію<sup>13</sup>.

Педагогічна система М. Л. Бойчука передбачала і завдання з формально-технічного аналізу в галузі кольору, простору, композиції. Такого типу заняття проводились і в Межигірському технікумі. Всіляко заохочувались самостійні пошуки, використання нових засобів. Тут вперше в Україні була впроваджена техніка декорування за допомогою аерографу, що дозволило вводити більш складні композиції, використовувати як близькі, так і контрастні сполучення тонів. Особливим інтересом до цієї техніки відзначався учень технікуму П. Н. Мусієнко. Чимало світлин розписів посуду, виконаних аерографом, з характерною для Мусієнка індустріальною тематикою, представлено в альбомі Ніни Федорової, що зберігається в ДМУНДМ.

Керамічні вироби межигірців у другій половині 1920-х років продовжували з успіхом демонструватись на різних виставках, включаючи й міжнародні. Розширився асортимент виробів. Це були глечики, тарілки, вазочки, баклаги, скульптурні посудини “півники”, “баранці”, “ведмеді” й т. п., відомі в традиційному українському народному гончарстві. Введення малюнків по вертикалі на вазах надавало їм більшої стрункості, витонченості. Збагатилась кольорова гама. Експонувались речі, виконані в різних матеріалах: фаянс, майоліка, кам’яна маса. Більш різностороннім ставав сучасний сюжет в декоруванні. Особливе місце займали вироби, декоровані тематичним розписом. В. Ф. Седляр вважав, що річ повинна не тільки бути предметом побуту, але й виховувати, агітувати за ідеї революції. В цьому він, як і інші представники школи М. Л. Бойчука, бачили завдання нового, революційного мистецтва. В розписи вводились революційні гасла, заклики, геральдика. Простота, ясність, лаконізм характеризують агітаційний посуд межигірців 1920-х років. Прикладом може бути майолікова тарілка студента технікуму Кривака, репродукована в часописі “Искусство” (№ 10, с. 50). Конструктивністю і декоративною цільністю, пластичною й емоційною виразністю визначався ескіз миски В. Седляра “Це ти, буржуй”<sup>14</sup>.

Агітаційному посуду межигірців притаманне переважання декоративного начала над плакатним. Про це свідчить, зокрема, тарілка з написом по краю “Хай живе Червона Армія”, в центрі якої зображено

п'ятипелюсткову квітку, де кожен пелюсток — голова червоноармійця в будьоновці. Між пелюстками вкомпоновані маленькі зірочки, а між словами — хвилясті лінії. Серед агітаційних написів особливо виділялись тексти педагога технікуму І. Падалки, що нагадували рядки з українських пісень, влучні українські прислів'я. Одна з його тарілок з зображенням героя народних картин козака Мамає мала такий текст: "Я пролетарій Мамай. Стережись мене, буржує, не займай. УРСР" (Київський історичний музей). І хоч як зразки педагога технікуму використовували агітпорцеляну Ленінградського порцелянового заводу ім. М. Ломоносова, новачі межигірців поєднувались з використанням народних українських гончарних форм, елементів народного розпису і сюжетів, що і визначало їхні національні особливості. Мотиви і традиції народного мистецтва України збагачувались формальними досягненнями Заходу. Французька журналістика С. Корбіо, яка побувала в Україні в кінці 1920-х років, так писала про побачене в Межигір'ї: "Техніка й декорування стоять на сучасному рівні західного мистецтва, маючи все те, що і Мюнхен, і Стокгольм, і в той же час зберігаючи те, що і Мюнхен, і Стокгольм не зуміли зберегти, — місцеві особливості" <sup>15</sup>.

Колорит часу відтворює і мала декоративна пластика межигірців, близька за своїми завданнями до агітаційного мистецтва. Це, перш за все, твори Є. Я. Сагайдачного — керівника скульптурних майстерень технікуму, який поділяв ідеї бойчукістів. Узагальнена трактовка форми в таких його творах, як "Робітник з молотом", "Жінка в плахті", "Жінка молиться", "Жінка навколішках" надає їм і аромату старовини, і сучасного звучання, дозволяє митцеві засобами малої декоративної пластики відтворити красу простих людей, вічно живу силу народу. Стилістично близькі до цих творів учнівські статуетки "Селянин з люшнею", "Танцюрист", образи яких, сповнені радості життя, молодого оптимізму, прекрасно закомпоновані.

Дивовижною чіткістю силуета, декоративністю і разом з тим монументальністю відзначались скульптурні посудини межигірців — "півні" для рідин, "риби" як підставки для олівців тощо.

Керамічні вироби межигірців, що з'являлись на виставках кінця 1920-х — початку 1930-х років, відзначались, перш за все, високим професіоналізмом і разом з тим високошанобливим відношенням до народного мистецтва, тонким розумінням його глибинних основ. З народним мистецтвом бойчукістів пов'язують не просто мотиви декорування з їх фольклорним звучанням, а особливості декорування цих мотивів, що надає їм безпосередності, свіжості, піднесеності звучання, корені якого в самому світосприйнятті народних майстрів з їх особливими відчуттям краси всесвіту, притаманної і бойчукістам.

У декоративно-вжитковому мистецтві, як і в настінному розпису, графіці, станковому живопису та інших мистецтвах, якими займались бойчукісти, вони залишались школою українських монументалістів, як їх називали в 1920-і роки. Простота і довершеність форми і разом з тим велична монументальність, притаманна народному мистецтву України як одні з його нетлінних традицій, стали найважливішими особливостями стилю мистецтва бойчукістів, включаючи й кераміку.

Керамічні вироби бойчукістів відзначались високим професіоналізмом при усій глибинній близькості до народного мистецтва, що виявлялось і в усвідомленому вмінні поставити форму в залежність від матеріалу, і пристосувати до них тонко інтерпретований народний орнамент, і у використанні знань світової культури. Принцип синтетизму, якого дотримувались бойчукісти, зберігався і в їхніх керамічних виробах. Синтетизм як метод, досить характерний для мистецтва ХХ століття, став благодатним ґрунтом бойчукізму. У творах межигірців, що демонструвались тоді на виставках, помітні традиції високої трипільської культури і мистецтва скіфів, відголос візантійської культури, традиції якої зберігались в глибинних верствах народного мистецтва України, й сучасні пошуки європейського авангарду.

В 1928 році Межигірський керамічний технікум було перейменовано в інститут. Але працювати йому залишалось недовго: в 1931 році його було переведено до Києва й перейменовано в Український технологічний інститут кераміки й скла, а в 1936—1937 році об'єднано з хімічним факультетом політехнічного інституту<sup>16</sup>.

Незважаючи на такий короткий період функціонування Межигірський керамічний технікум відіграв виключно важливу роль у подальшому розвитку українського декоративно-ужиткового мистецтва. Після загибелі в 1937 році М. Л. Бойчука і В. Т. Седяра їх учні продовжували працювати сумісно з народними майстрами, збагачуючи їх мистецтво. В експериментальних майстернях при Київському державному музеї українського мистецтва на території Києво-Печерської Лаври працювали учні М. Л. Бойчука — Сергій Колос, Микола Цивчинський, Микола Рокицький, Микола Котенко, Павло Іванченко, а також учень В. Т. Седяра Пантелеймон Мусієнко. Для народних майстрів вони вели заняття з історії мистецтва, технології, композиції. Учні Бойчука і Седяра, що вміли тонко розуміти красу народного мистецтва, тонко інтерпретувати традиції, зберігали принципи високого професіоналізму. Це виявлялось в умінні розкрити природну красу матеріалу, його колір, фактуру, органічно поєднати декор з формою, зважаючи на призначення речі. Універсалізм бойчукістів також відбивався на діяльності народних майстрів. Петриківські майстри розпису Марія Примаченко, Параска Власенко, Марфа Тимченко та інші займались також прикрашенням порцелянових і майолікових виробів. Завдяки С. Колосу і М. Цивчинському, а також І. Падалці, репресованому в 1937 році, було відроджено техніку гобелена, в якій працювали народні майстри України.

Випусники Межигірського технікуму стали художниками по кераміці на відомих заводах в Україні: П. Я. Бидасюк — на Васильківському майоліковому, Баранівському і Київському експериментальному керамічному, П. Н. Мусієнко та Н. І. Федорова — на Будянському фаянсовому. Випусник технікуму М. Г. Митін довгий час очолював Баранівський порцеляновий завод. П. Н. Мусієнко захистив кандидатську дисертацію і видав книгу “Техніка художнього оформлення фаянсу і фарфору”. Працюючи на Будянському фаянсовому заводі, він разом з дружиною Н. І. Федоровою відродив і ввів у виробництво розпис ангобами. Випусник Межигірського технікуму Д. Ф. Головка став дійсним членом Міжнародної асоціації кераміки в Женеві, народним художником України. Інший випусник М. К. Котенко чудово володів розписом в техніці аерографу, яку в свій час ввів у процес навчання В. Т. Седляр.

З учнів М. Л. Бойчука особливо любила кераміку й О. Т. Павленко, яка працювала в Межигірському технікумі (інституті) з самого початку й до 1929 року. Потім вона відзначала: “Кераміку недооцінювали тоді, недооцінюють нині. А я кераміку і фреску ставлю над усе. Я вам кажу, що з усіх ремесел найкраще — кераміка. Вишивка — теж добре, але кераміка — це диво з див”<sup>17</sup>. Ескізи ваз, карафок, глечиків, чашок, тарілок та створених для них орнаментальних і безпредметних мотивів, сюжетних розписів художниці, що дійшли до нашого часу, особливо завдяки альбому, що зберігається в архіві-музеї літератури й мистецтва України<sup>18</sup>, показують, як тонко вона відчувала природу пластики керамічних виробів. Про високу культуру художниці як майстра декоративного розпису свідчить її ювілейна ваза на честь 10-річчя Жовтня, відтворена на листівці (мал. 5). На жаль, керамічні вироби межигірців другої половини 1920-х років не збереглися. В лютому 1929 року О. Павленко отримала офіційне запрошення ВХУТЕМАСу бути вченим секретарем керамічного факультету. Порадившись з М. Л. Бойчуком і В. Т. Седяром, залишила технікум і поїхала до Москви. Але недовго їй довелось попрацювати у ВХУТЕМАСі, який невдовзі було розформовано. Не судилось їй повною мірою реалізувати свій талант художника-кераміста.

Чудові ескізи тарілок створив в 1920-ті роки художник О. Ф. Саєнко. І хоч він не був прямим учнем М. Л. Бойчука, а вчився в Українській Академії мистецтв у В. Г. Кричевського, в його творах досить помітний зв'язок зі стилістикою бойчукістів.

Бойчукісти зробили неоціненний внесок у розвиток нестанкових, або, як їх тоді називали, “виробничих” форм мистецтва. Роботу в такому напрямку передбачала і програма Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ), де бойчукісти склали основне ядро і яка на відміну від інших художніх об'єднань України 1920-х — початку 1930-х років була єдиною в колишньому СРСР.

Переслідування бойчукістів і фізичне знищення провідних його представників завдали величезних втрат українській художній культурі, зокрема, художньо-промисловій освіті. Директору Межигірського керамічного технікуму (інституту) В. Т. Седлярю так і не поталанило реалізувати свої плани відносно структури цього навчального закладу, що відповідала б тоді найбільш сучасним міркам. За його задумом Межигірський вуз повинен був, крім навчального, включати науково-дослідний інститут, експериментальний завод і музей кераміки. Останній задумувався як художнє зібрання керамічних виробів: порцеляни, фаянсу, майоліки, черепиці, кам'яної маси, таракоти. Подібного музею так і немає в Україні.

Виїхавши в листопаді 1926 року в зарубіжне відрядження, М. Л. Бойчук і В. Ф. Седляр з усією активністю і зацікавленістю вивчали найновіші досягнення в художній промисловості Європи. В Німеччині побували на підприємстві Рейсмана, де випускались машини й обладнання для керамічної промисловості. В Парижі відвідали Севрський завод, кахельний завод, завод Лейсінського виробництва кераміки. У Франції особливе враження справила Національна школа мистецтв і ремесел з її зразково налагодженими майстернями й лабораторіями і взагалі всією організацією навчального процесу. Севр і Гобелєнова мануфактура справили враження своїм дбайливим ставленням до національних традицій. Після повернення В. Т. Седляр надрукував статтю “Нова мистецька школа в Німеччині”, в якій висловив розуміння й схвалення діяльності “групи художників-новаторів”, які створили “тісний і міцно об'єднаний спільними стремліннями колектив” Баухаузу, об'єднаний ідеями “органічного зв'язку мистецтва з вимогами сучасного виробництва, сучасного побуту”<sup>19</sup>.

Бойчукісти стояли на порозі створення сучасного українського дизайну, що відповідав би вищим європейським міркам і зберігав би національну специфіку. Ця проблема також не була вирішена.

В умовах тоталітарного режиму народне мистецтво України, пов'язане з віковим досвідом, давніми обрядами, повсякденним життям основної частини українського населення — селянства, було приречене на занепад. Саме розуміння народного мистецтва як цілісного явища в 1930-і роки трансформувалось: залишились лише окремі зовнішні риси (“дзвінка декоративність”, “яскрава оптимістична гама”, “народний костюм” тощо). Продовжували занепадати народні промисли. Учні М. Л. Бойчука й учні його учнів, які залишились в живих, при високому професіоналізмі зберігали любов й трепетне відношення до народного мистецтва України як основи бойчукізму. Проте під тиском ідеологічного гніту тоталітарного режиму їх мистецтво зазнало значної трансформації.

Харків

<sup>1</sup> Див.: Сокалюк Л. Д. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини ХХ століття. — К., 1993. — С. 11.

<sup>2</sup> Михайло Бойчук закінчив Краківську Академію мистецтв, вчився в художніх студіях Мюнхена й Парюжа.

<sup>3</sup> Див.: Бойчук Михайло. З нагоди коломийської вистави українського домашнього промислу // Літературно-науковий вістник (Київ). — 1912. — Т. X. — Кн. 11 (листопад). — С. 347.

- <sup>4</sup> Там же. — С. 345.  
<sup>5</sup> Там же. — С. 345—346.  
<sup>6</sup> Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Каталог виставки. — Львів, 1991. — С. 11; 3 бесіди з О. Т. Павленко.  
<sup>7</sup> Седляр В. Жовтень в образотворчому мистецтві // Жовтневий збірник: Революції року VII: 1917—1924. — К., 1924. — С. 151.  
<sup>8</sup> Див.: Межигірський мистецько-керамічний технікум. — К., 1927. — С. 1.  
<sup>9</sup> Див.: Федорова Ніна. Три школи // Наука і культура. — К., 1993. — Вип. 26—27. — С. 337.  
<sup>10</sup> Череватенко Леонід. “Промовте життя моє — і стримайте сльози...”: Художник Оксана Павленко згадує, розповідає // Наука і культура. — К., 1987. — Вип. 21. — С. 376.  
<sup>11</sup> Юрчишин Оксана. Бойчукіст Василь Седляр // Наука і суспільство. — 1989. — № 9. — С. 43.  
<sup>12</sup> Межигірський мистецько-керамічний технікум. — К., 1927. — С. 2.  
<sup>13</sup> Див.: Бутник-Сіверський Б. С. Українське радянське народне мистецтво. — К., 1966. — С. 71.  
<sup>14</sup> Див. Архів-музей літератури й мистецтва України, ф. 356, оп. 1, спр. 382, арк. 1.  
<sup>15</sup> Corbican S. L'art ukrainien // L'Ukraine Nouvelle. — 1929. — 15 avr.  
<sup>16</sup> Див.: Федорова Ніна. Три школи // Наука і культура. — К., 1993. — Вип. 26—27. — С. 338.  
<sup>17</sup> Череватенко Леонід. “Промовте життя моє — і стримайте сльози...”. — С. 377.  
<sup>18</sup> Див.: Архів-музей літератури й мистецтва України, ф. 356, оп. 1, спр. 382, арк. 1—35.  
<sup>19</sup> Див.: Седляр В. Нова мистецька школа в Німеччині // Всесвіт. — 1927. — № 4—5. — 31 січня. — С. 19.

Лев Скоп

### ТВОРЧИСТЬ ІКОНОПИСЦЯ ФЕДУСКА МАЛЯРА ІЗ САМБОРА

З другої половини XVI ст. в українській культурі розпочалося національне Відродження. Діячі культури звернулися до спадщини Київської Русі, що найяскравіше виявилось на теренах Західної України. Основну роль відігравала ідея державності, відродити яку бажало як ніколи багато наших земляків. Чималого значення набувала необхідність спротиву новій хвилі експансії екстремістів, що видавали себе за прибічників римсько-католицької церкви, а також посиленому впливу різних напрямів західноєвропейського мистецтва. Власне тоді гнані з Нідерландів митці розпочали вносити у наше церковне мистецтво характерні ознаки нідерландського маньєризму. Помітну роль відігравали також майстри, які в пошуках роботи приїжджали в Річ Посполиту, до складу якої тоді входили західноукраїнські землі. Тому й не дивно, що представники українського духовенства та передової інтелігенції почали шукати засоби протистояння релігійній та мистецькій експансії Заходу. І цілком закономірно, що вони звертаються до першоджерел української культури та мистецтва часів Київської Русі, як епохи найвищого державного і культурного розквіту України. Водночас впровадження ідей національного Відродження на Західній Україні відбувалось залежно від місцевих причин, серед яких важливим був той фактор, яка кількість українців у даній місцевості. До числа регіонів, де процес національного відродження набув значного розквіту, належала колишня Перемишська єпархія. Давне славне мистецькими традиціями місто Перемишль і в XVI ст. продовжує залишатись одним з провідних художніх осередків, зокрема іконопису, про що свідчать численні пам'ятки церковного малярства. Але, якщо до середини XVI ст. іконописний осередок м. Перемишля відігравав роль художнього центру в єпархії, то з початку другої половини даного століття він перемістився в Самбір. Очевидно з появою там резиденції українських єпископів.

І власне у Самборі формується надзвичайно своєрідна нова іконописна школа<sup>1</sup>, що почала базуватись на засадах національного Відродження. А започаткували її, на нашу думку, ряд майстрів, яким належать: розписи церкви Онуфрія у Лаврові середини XVI ст.; мініатюри “Пересопницького Євангелія” 1556—1561 років; ікона середини XVI ст.