

Architecture of setsession in Stanislavov is examined in the context of previous stylistic epoch and of the next development of architecture. The phases of setsession are chronological compared with tendencies of architecture in Lviv and Europe from the end of XIX to the beginning of the XX century.

*Ольга Новицька*

## **НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО РАДЯНСЬКОГО ЧАСУ 1940-1950-х рр. ПІД ІДЕОЛОГІЧНИМ ТИСКОМ “НОВАТОРСТВА”**

У 1940-1950-і рр. спостерігається посилення “ідейного навантаження” творів народного мистецтва. “Нова тема” стає вже не елементом, а основою оздоблення речі. Поряд з цим явища, що мали місце у попередній період, продовжують побутувати. Художники-професіонали втручаються у процес творення народними майстрами, традиційне протиставляється новаторському, з традиціями пов’язується уявлення про старе, відстале і консервативне [1, с.89]. Часто у прагненні підкреслити новаторство радянського народного мистецтва декларується поява нібито нових явищ і різновидів у народній творчості [2, с.79]. Провідними тенденціями у цьому новаторстві стають станковізм, нав’язлива ідейність та плакатність, що особливо сильно заявляють про себе після закінчення Другої світової війни. Перемога у війні стимулювала проведення масових святкувань, фестивалів, виставок, та одночас зумовила появу у виставочних творах народного мистецтва надмірної урочистості, помпезності, штучного патріотизму, що призводило до перевантаження виробів зайвим декором [3, с. 39-40]. Форма твору зникла під орнаментом, зовнішня обробка предмета (різьба, розпис) зайняла панівне становище, а сам виріб, втративши своє побутове призначення, перетворився у розцяцькований предмет інтер’єру, у виставковий чи музейний експонат [3, с.127].

У цей період “борці за новизну” оголосили традиційну народну творчість, з її нахилом до умовності образного виразу, поза реалізмом та сучасністю і звинуватили багатьох народних майстрів у формалізмі [4, с.158]. Натомість у народному мистецтві насаджувалася “сучасна тема” за такими зовнішніми ознаками, як ілюстративність, фотографізм, станкові принципи художнього зображення.

У народній творчості 1940-1950-х рр., як зазначала М.А.Некрасова, “орнаментальну мову... підміняла груба зображальність... У резуль-

таті тема, сюжет набували першорядного значення, річ же сама по собі, її форма, матеріал, функція втратили свій зміст... Форми предметів ставали громіздкими і невизначними, принципи декоративності і народності руйнувались..." [4, с.158].

Отже, 1940-1950-і рр. характерні появою у народному мистецтві двох паралельних тенденцій: станковізму та зовнішнього декоративізму. Нахил до переважанню виробів декором згодом, на початку 1950-х рр., визнали хибним, чому сприяла постанова ЦК КПРС і Ради Міністрів "Об устранении излишеств в проектировании и строительстве" (1952 р.). Формально цей документ стосувався архітектури і будівництва, але фактично його вплив поширився на мистецтво, зокрема на народне, або, як його тоді класифікували, на "декоративно-прикладне мистецтво". Однак риси станковізму продовжували і надалі займати у "народній творчості" провідну позицію. Слід відзначити, що весь "доробок" народних художніх промислів цього періоду створений під вивіскою народної творчості, все, що йшло у ширвжиток і на виставки, не можна вважати традиційним народним мистецтвом, як називають ці речі радянські мистецтвознавці.

Автентичні традиції у 1940-1950-х рр. продовжували своє функціонування лише на рівні хатного виробництва у творчості майстрів-одинаків.

Продукція художньо-промислових артілей чи "народних промислів" стає взірцем зруйнованих традиційних основ творчості та показником рівня естетичного занепаду. Керівництво художніх промислів вводило зображальність, сюжет у твори майстрів без врахування особливостей матеріалу та засобів виразності.

Твір обов'язково мав відповідати вимогам "соціалістичного реалізму", а, значить, у ньому повинен прочитуватись ідеологічний підтекст. Це висувалося як універсальний рецепт мистецької досконалості і забезпечувало виробу місце на виставках, а то і в музеї. Станкові принципи живопису і скульптури штучно насаджувалися та механічно пристосовувалися у творах такого гатунку.

Тогочасна критика позитивно оцінювала ці занепадницькі тенденції, переважно розглядаючи народне декоративне мистецтво з позицій образотворчо-станковістських, властивих індивідуальній професійній творчості [2, с.44-45].

Загалом, це був час панівного впливу на народну творчість професійного станкового мистецтва. Щоб різьбити чи ліпити більш натуралістично, як цього вимагала ідеологія і керівництво, народні майстри, що хотіли отримати визнання за таких умов, здобували професійну мистецьку освіту у навчальних закладах радянського типу, фактично виходячи зі сфери традиційної творчості, і у своїх роботах користувалися засобами академічного мистецтва.

Відомо, що у минулому народні майстри не мали ніякої художньої освіти, не вивчали анатомії і пропорцій людського тіла. Єдиною школою для них була успадкована традиція [1, с. 5]. В радянський період перервалися традиційні ланцюги передачі майстерності. Майстрів навчали у закладах, освіта в яких була відірвана від народного побуту та традицій, не кажучи вже про її ідеологічний підтекст.

Наведемо лише один приклад: у жодному мистецькому вузі чи училищі того часу не читався курс історії народного мистецтва, а основні постулати про народну творчість, які там викладали, носили надзвичайно спрощений і заідеологізований характер. Цілком зрозуміло, що митець, одержавши професійну освіту у такому радянському закладі, назавжди втрачав зв'язок з етномистецькими традиціями автентичного народного мистецтва. Одночасно він уже не міг повністю абстрагуватися від набутих навичок академічної школи, привносячи у свої "народні" твори певну нещирість. Мистецтво таких "народних майстрів" не було тим "особливим типом художньої творчості" [9], проте саме ці ревні послідовники соцреалізму та станковізму і ставали учасниками престижних виставок, отримували премії та почесні звання "заслужених майстрів народної творчості".

До майстрів, що залишалися "неосвіченими", застосовували інші методи.

З ними проводили роз'яснювальну і виховну роботу, "підказували", як треба виконувати свої твори, щоб їх схвально оцінила критика, а іноді й роздавали їм готові замовлення. Прикладом такого "новчання" може бути творчий шлях Катерини Білокур, наставники якої постійно радили їй зображати матеріальний достаток, розквіт, звертатися до реалізму. Вони критикували фантастичну основу її полотен, їх казкову ірреальність. Художниця слухалася цих порад. У Київському Національному музеї народного декоративного мистецтва зберігається картина "30 років Жовтня" – плакатні символи радянської доби в обрамленні квітів та цукрових буряків. Чому майстриня вдається до такого сюжету, дізнаємося з напису на звороті: "Тему для цієї картини дано мені Полтавським обласним Будинком народної творчості. А прикрасу до неї Я придумала сама. Катерина Білокур, 1947" [5, с. 109].

Станковізм, а з ним ідейність і плакатність, виявляються у народному мистецтві 1940-1950-х рр. насамперед у тих його видах, які, так би мовити, піддаються станковізації. Окремі види народної творчості, такі, як лозоплетіння, ковальство та інші, не піддавались ідеологічним впливам, бо внаслідок специфіки технології виготовлення і матеріалу вони були зорієнтовані на конкретну утилітарність. У той час інші види: художня обробка дерева, ткацтво, килимарство, вишивка, кераміка,

скло, розпис містили зображальний декор і тому були уразливими для таких маніпуляцій. Тогочасні дослідники до станкових відносили “сюжетно-тематичні твори, що не мають утилітарних функцій і не пов’язані з певним художнім ансамблем. Такий твір може існувати в будь-якому інтер’єрі, своєю образною структурою не залежить від нього” [1, с.6]. Як бачимо, всі перелічені ознаки станкового твору суперечать основним особливостям народного мистецтва, зокрема відмова від утилітарності.

Прагнучи утвердити у традиційній творчості щось “нове”, офіційне мистецтвознавство завжди намагалося прикрити це новаторство ширмою традицій, якщо не на практиці, то хоча б у теорії. Так, у цей час з’являється хибна теза, що тенденції станковізму здавна характерні для народного мистецтва. Ці “припущення” мали місце в пізніших публікаціях окремих учених [6, с.75; 7, с.21].

Задекларована і думка, що автентичне народне мистецтво начебто має “реалістичну спрямованість” [1, с.39]. Для аргументації беруть поодинокі зразки фігуральної й умовної народної пластики, а також сакральні статуетки, виготовлені народними майстрами, які насправді стоять дуже далеко від натуралістичного відтворення людини і природи. Однак це не завадило окремим дослідникам стверджувати про “перемогу реалістичних тенденцій” у цих скульптурах [1, с.16] або публікувати вигадки на зразок того, що релігійні сюжети і образи святих були для народних митців “лише приводом для втілення своїх життєвих спостережень” [1, с.20].

Подібні спекуляції давали змогу видавати бажане за дійсне: “соціалістичний реалізм” лише створив сприятливі умови, аби “задатки”, які вже існували у народному мистецтві, могли розвиватися на повну силу.

Теоретичні обґрунтування народної творчості у радянському мистецтвознавстві хибують на одностороннє, спрощене її розуміння. Зокрема такою є думка, що передумовою творчості народних майстрів виступає “прагнення розповісти про своє життя, відтворити його у барвах та лініях” [8, с.39-40]. Подібними тезами керувався й Б.С.Бутник-Сіверський, який зазначав, що тематичність добровільно знаходила вияв у народній творчості 1920-1930-х рр., а починаючи з 1940-х рр. майстри самостійно, без втручання художників-професіоналів, створюють станкові сюжетні композиції [3, с.31]. Хибність такого міркування очевидна. Зрозуміло, що подібні явища могли мати місце лише в самодіяльному мистецтві чи у творчості тих “народних майстрів”, що отримали академічну освіту. В автентичному народному мистецтві подібні тенденції не могли утвердитися, тим більше добровільно. Слід зазначити, що такі думки були характерні більшості, але не загалу. Окремі мистецтвознавці досить рішуче заперечували проги станковізму чи спрощеної зображальності у народному мистецтві і вимагали повернути творчість митців до традиційної основи

[3, с.31]. Проте ці спроби офіційна критика називає "вимогами повернути народне мистецтво у вузькі рамки безсюжетної орнаментики". Натомість відбуваються пошуки такого вирішення тематичних композицій, щоб станковізм якомога менше прочитувався [9, с.35].

Від майстрів вимагають "глибокий ідейний зміст" розкривати виключно декоративними засобами і в локальних рамках мистецької традиції [3, с.33]. Ми маємо можливість спостерігати приклади втілення цієї "тенденції" на практиці у виставочних зразках того часу.

Станковізм, як нова "традиція" у народному мистецтві, в першу чергу виявився у продукції художніх промислів. Специфіка і обсяги його запровадження у кожному виді народної творчості були різними, в залежності від техніки, матеріалу, засобів виразності, притаманних тому чи іншому виду. Ці твори відрізняються за характером і технікою виконання, проте їх об'єднують спільні ознаки: походження від станкових форм академічного мистецтва, підкреслений реалізм і обов'язкове ідейне навантаження, що падають їм агітаційної плакатності. Слід особливо наголосити, що жоден із цих "новаторських" творів не можна віднести до народного мистецтва у його чистому вигляді. В залежності від ступеня ідеологізації та рівня виконання їх можна оцінювати як професійне мистецтво чи самодіяльність, як фольклоризм чи імітацію, зрештою, як кіч чи просто художній несмак. Однак вони повністю випадають зі сфери народної творчості, бо не несуть у собі жодної її ознаки.

Наприклад, у художній обробці дерева під впливом станковізму пропагується тематична кругла скульптура – зображення тварин, птахів, людей із обов'язковою детальною розробкою форм і правильними пропорціями [1, с.100]. Крім того, відстоюючи засади "партійності в мистецтві", керівництво художніх промислів вимагало, щоб тематика такої скульптури обов'язково відображала і прославляла радянську дійсність. За характером тематики ці речі можна поділити на три групи: зображення тваринного світу, показ людини в радянському побуті та твори явно агітаційного характеру, приурочені до певних дат, роковин. Останні носили назву "твори алегоричного змісту", що формували узагальнені образи-символи радянської дійсності – колгоспниці, робітника, воїна. Дуже часто кругла скульптура або дрібна пластика являла собою багатофігурні композиції, навіть з речами інтер'єру чи в оточенні об'єктів природи, що нагадувало станкові живописні полотна. З'являється також станкова скульптурна мініатюра (невеликі точені фігурки людей та тварин), тематичні барельєфи й тарелі з портретами.

Очевидно, що створюють ці речі майстри, які одержали художню освіту, а тому у своїх творах послуговуються засобами професійної скульптури. Деякі з них працюють повністю як художники-професіонали (В.Свида, П.Верна).

Проте всі ці тенденції проголошуються продовженням традицій: “При значному наближенні до творів професійної станкової скульптури вони залишаються творами глибоко народними. Це виявляється не тільки в сюжетах, а й в композиції,.. у мотивах і формах,.. в прийомах різьби, характерних саме для народного мистецтва” [3, с.45]. Показово, що чим більше виріб віддалявся від традиції народного мистецтва, втрачав умовність, декоративність і наближався до реалізму, тим досконалішим він вважався. Зокрема, схвально оцінювалося впровадження у народну творчість анімалістичної круглої скульптури [10, с.144].

Щодо перетворення народної дерев'яної іграшки у станкову мініатюру, то пайяскравіше цей процес проявився у народній творчості Західної України, що після 1939 року “ввійшла до складу” СРСР. Так, нові яворівські забавки перетворюються у сувенірну мініатюру [3, с.167], такі ж речі починають виготовляти у Косові, Чернівцях, Ужгороді, Львові [1, с.78]. Традиційна лемківська дерев'яна пластика насичується сюжетами, що відображають радянську дійсність [3, с.161].

Під впливом керівництва у художній обробці дерева з'являються ще зовсім не традиційні панно, інкрустовані соломою [11, с.182].

Слід окремо виділити ще одну групу дерев'яних виробів, яку радянське мистецтвознавство також успішно зараховувало до розряду народних. До неї входять твори на замовлення партії та уряду: різьблені трибуни, інкрустовані макети радянських гербів та орденів, обкладинки ювілейних альбомів і героїчних книг, кубки, гарнітури меблів та письмове приладдя у подарунок кремлівському керівництву.

“Творчість” такого типу завжди супроводжували відверте лицемірство, псевдонатріотизм та естетичний несмак. Ці “почесні завдання”, як правило, роздавали провідним майстрам, що мало служити доказом толерантності їх до пануючої ідеології та бути взірцем для інших, менш відомих митців. Можемо лише уявити трагедію і моральне роздвоєння творчої особистості, що змушена була виконувати ці фальшивки.

Подібні процеси відбуваються і в народній кераміці. Так, зовсім забутою була сіра, або чорнодимлена кераміка. Її трактували як “суто ужитковий посуд”, через відсутність орнаментики та поливи, і тому вона вважалася нецікавою з “художнього” боку [12, с.12]. Спостерігається відчутне посилення декоративності орнаментального і поливаного ужиткового гончарного посуду, “нові” елементи у вигляді радянської емблематики продовжують входити у керамічний орнамент. Традиційний народний фігурний посуд втрачає своє функціональне призначення і стає декоративно-монументальною пластикою, народна іграшка набуває “нового ідейного змісту”, з'являється велика кількість тематичних речей (гарсли з портретами, ювілейні вази, жанрові керамічні компо-

зиції). Все це супроводжувалося втручанням художників-професіоналів у народну творчість. Тобто поступово відбувається заміна виробів народного мистецтва самодіяльними та професійними.

"Новий зміст" спочатку втілювався у старі традиційні форми. Червоних воїнів зображували у вигляді іграшкових вершників з п'ятикутною зіркою на головному уборі. Але згодом політичний та радянські сюжети займають провідне місце, і народна іграшка перетворюється на тематичну скульптуру малих форм.

Традиційного в народній іграшці вершника-свищика інтерпретують у статуетку червоноармійця, а узагальнений етнічний образ жінки-українки – в типовий образ колгоспниці [1, с.82]. У всіх гончарних осередках України за вказівкою керівництва створюють героїчних вершників-червоноармійців, композиції на політичну тематику, що подібні до радянських плакатів. Створюють їх, зрозуміло, ті ж "майстри-професіонали", які відійшли від традиційної творчості. Основоположником "нового" напрямку в розвитку керамічної іграшки радянське мистецтвознавство вважає Івана Гончара (с.Крищинці Вінницької обл.) [1, с.100; 10, с.93]. Б.С.Бутник-Сіверський зазначає: "Гумористичні роботи І.Гончара – декоративна іграшка, що повністю втратила зв'язок з "базарними свистунцями" [10, с.162]. Сьогодні важко однозначно оцінити позицію митця, але безсумнівною є те, що не особисте переконання у доцільності саме такого вирішення творів зробило його засновником станковізму у "народній" кераміці.

Тенденції станковізму проникають у килимарство, яке теж важко назвати народним, бо воно повністю відходить від етномистецьких традицій. Основою для створення килимів стають станкові картини професійних художників, на них також позначився вплив плакатної графіки. Тематичний килим (гобелен) у цей час має декілька різновидів: килими, виготовлені за "картонами" художників, в основу яких були покладені принципи станкового живопису, портретні килими та орнаментальні – з введенням радянської емблематики. Саме такі плакатні речі експонувалися на виставках під назвою народних.

Слід відзначити, що цей час характерний появою промислового килимарства, коли над одним килимом працювала бригада килимниць, а всі процеси виробництва були максимально механізовані. Це вело не до збереження традицій, а до перегорення творчості у звичайне ремісництво. Стиралися всі локальні особливості килимів, і навіть в орнаментальних килимах спостерігається монотонне повторення одних і тих самих мотивів, спрощеність та збідненість орнаменту [13, с.48-49].

Змін зазнає техніка виготовлення килимів. Так, у 1949-1950 рр. в українське килимарство було запроваджено виробництво ворсових "кавказьких" килимів [14, с.9], що вважалося величезним досягненням.

Звичайно, ініціатива створення тематичних килимів належала не народним майстрам. Їх виготовляли професійні художники-“соцреалісти”.

Більшість з них, виготовляючи “картони” для килимів такого типу, не були обізнані з технікою тkania, колоритом народного килимарства. Вони не підтримували традиції, а працювали над цими ескізами як живописці-монументалісти. Це призводило до таких негативних явищ у тематичних килимах, як фотографічність, наслідування станкового живопису, бездумне копіювання. Орнамент у гобеленах виконує роль рами чи тла і часто зовсім не відповідає зображуваному сюжету. Крім того, він втрачає традиційність [14, с.8]. Тобто ніяких ознак народної творчості тематичний килим не має.

Основними відмінними рисами його є: виконання за ескізом, тематичність, реалізм, відсутність декоративності, руйнування локальних особливостей народного килимарства, колориту, іконографії, розташування орнаменту на площині килима. В даному випадку – це вироби промислового виробництва та індивідуальні професійні твори, а не традиційні народні килими.

Слід відзначити, що у кінці 1950-х рр. тематичний килим, який представляє на виставках “народне мистецтво”, набуває нового вигляду. Станкові картини і плакати перестають бути для нього ескізами. “Ідейність” та “нову радянську тематику” тепер намагаються приховати за зовнішньою декоративністю: “У післявоєнний період... яскраво виявилася тенденція будувати тематичний килим на суто декоративній основі, завдяки чому в його композиції органічно поєдналися геральдика, емблематика й радянська символіка з рослинним та геометричним орнаментом...” [3, с.98].

У портретних килимах також зникають реалістичні зображення, а їм на зміну приходять силуетні вирішення. Та від цього килими не стали народними і не наблизилися до етномистецької традиції. То був лише новий виток у розвитку та пропагуванні соцреалізму. Виготовлення традиційних народних килимів у 1940-1950-і рр. зберігається лише у західних регіонах України і то на рівні хатнього виробництва, а не у мережі промислів.

Такі ж процеси мають місце і в народному ткацтві: вплив радянського політичного плаката, тематичність, порушення традиційної колірної гами.

У ткацтві, що носить назву народного, виготовляються багато-барвні тематичні цупно, твори портретного характеру. На кролевецьких рушниках з'являється мотив кремлівської вежі [3, с.106]. Порушується традиційний розмір виробів, змінюється їх функціональне призначення, руйнується усталена колірна гама. Зокрема, платкову тканину почи-

пають використовувати для доріжок, порт'єр, покривал, подушок, для оббивки м'яких меблів, надаючи їй яскравого кольорового вирішення [14, с.9]. Для крелевецьких рушників стають характерними також поліхромність, вибагливість та перенасиченість орнаменту [3, с.24].

Щодо народної вишивки, то тут у цей період з'являються не лише професійні вироби, а й самодіяльне виробництво. Причому саме самодіяльні твори експонуються на виставках і визначаються офіційною критикою як пайкрапці. Сюди слід віднести вишиті тематичні панно, портрети, твори з радянською емблематикою, написами-лозунгами та датами [14, с.11]. Такі "народні" вироби створюються зрідка кількома вишивальницями за готовим ескізом. У цей час набувають поширення поліграфічні зразки орнаментів для вишивання хрестиком, що не мають ніякого зв'язку з традиційною народною вишивкою [3, с.19]. Розмаїття техніки та швів народної вишивки забувається.

Яскравим прикладом самодіяльної вишивки, що репрезентує у цей час народну, став "портретний живопис нитками". Визнанням офіційною критикою майстром цієї справи була С.Я.Солодова. Діяльність цієї "народної" вишивальниці слушно критикує Б.С.Бутник-Сіверський: "На кожну виставку (вопа) виготовляла новий вишиваний портрет Й.Сталіна, розміром до метра і більше. За це її було прийнято до Спілки художників України, присуджено почесне звання заслуженого діяча народної творчості, нагороджено орденом "Знак пошани", хоч ця "портретистка" не мала жодного власного твору" [3, с.19]. Загалом, у створенні вишиваних тематичних панно талант майстрині визначався виключно вмінням ввести у традиційний орнамент "нову тему", текст чи емблематику та точністю відтворення у вишивці ескіза.

Вишивальниці у таких роботах намагалися передати нитками об'єм, форму та перспективу, що зводило ці твори до рівня самодіяльності.

Станковізм прослідковується і в народному розписі. Особливо чітко ці тенденції виявилися у заміні настінного розпису станковою графікою на папері, що виконувалась яскравими хімічними барвниками. Ця "декоративна графіка" начебто походить від народних розписів хат і стає їх "новим" рівнем розвитку.

Однак насправді її характеризують такі якості, які не відповідають народним традиціям. Перш за все ці малюнки мають відмінну від народної кольорову гаму. Колірне вирішення вграє умовність, воно наближається до натуралістичного відтворення природи. Біле тло замінюють на кольорове або чорне. Орнаменту стають притаманні графічність, чіткість, витонченість малюнка. Найбільшим абсурдом було намагання привнести у ці розписи сюжет і кожен з них називати на зразок картин професійного малярства. Особливо ці вишиви помітні

у петриківському розписі, який з кінця 1940-х рр. міцно пов'язується з промисловістю. Його застосовують для різних видів художніх виробів: вибійки, вишивки, фарфору, дерев'яних сувенірів, листівок, оформлення книжок [14, с.13].

Крім того, петриківський розпис у цих виробках зазнає значних спотворень — до нього вводять дати, лозунги, герби, постаті людей [3, с.192]. Одночасно його максимально наближають до традицій Хохломи та Палеха. Характерним стає також використання народного настінного розпису для оформлення павільйонів, громадських споруд, тобто перетворення його на монументальний декоративний живопис [10, с.171].

Елементи станковізму проявилися й у витинанках, для яких стають типовими сюжетні композиції з вигадливими назвами. Такі витинанки розганюють на папері і беруть у рамку, тобто перетворюють їх у любительський чи професійний станковий твір. Так само у 1940-1950-і рр. характерний відхід від традиційних народних форм і поширення круглої скляної декоративної скульптури й для гутного скла.

Таким чином, 1940-1950-і рр. у народному мистецтві відзначені руйнуванням традиційних основ творчості майстрів та поширенням тенденцій станковізму, підкресленої ідейності, п'яточного графічного пафосу та плакатності. Одночасно продовжується пропагування тематичності та засад соціалістичного реалізму. Ці явища розвивалися за рахунок відмови від традиційних засобів виразності народного мистецтва, що відбивалося на художній якості творів. Наслідування майстрами методів професійного станкового мистецтва, намагання будь-що утвердити “нові види” у традиційній творчості призвели до поширення проявів фотогографічності, поверхневої зображальності та натуралізму. Ці антихудожні явища переконливо довели, що народне мистецтво залишається народним лише доти, доки воно зберігає себе в традиційних формах виробництва і не виходить за межі вікових народних стереотипів.

1. Чарновський О. Українська народна скульптура. Львів: Вища школа, 1976. — 1л.
2. Селівачов М.Р. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві. К.: Наук. думка, 1981.
3. Бутник-Сіверський Б.С. Українське радянське народне мистецтво (1941-1967). К. 1970. Т.2. — 1л.
4. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. М.: Изобразительное искусство. 1983. — 1л.
5. Велигоцька П. Білокур — “бет берегів” // Червоних сонць протуберанці. Збірник мистецтвознавчих і культурологічних праць до 100 річчя Катерини Білокур К.: Артк, 2001. — 127с. — 1л.
6. Телєгін Д. Нові знахідки пайданинських скульптурних зображень на території України // Народна творчість та етнографія. — 1968. №18. —

- 7 Мовша Г.Г. Нові дані про антропоморфну реалістичну пластику Гринілля // Археологія. 1973. №11.
- 8 Дмитриева Н. Творчество народа. Искусство. 1948. №5.
- 9 Гемерин С. Ковры // Искусство. 1996. №1.
- 10 Бутник-Сіверський Б.С. Українське радянське народне мистецтво (1917-1941). К., 1966. Т.1. Іл.
- 11 Біленький П.О. Скарби петліллі. К.: Мистецтво, 1974.
- 12 Кранчєско Я. Щоб не зупинився гончарний круг // Чарівне веретено. Львів: Каміляр, 1990. С.12-14.
- 13 Силько П. Ковровое искусство // Искусство 1948. №6.
- 14 Манучарова Н.Д. Декоративно-прикладне мистецтво Української РСР. К.: Видавництво Академії архітектури УРСР, 1952. Іл.

Olha Novytska

#### FOLK ART OF SOVIET PERIOD IN 1940S AND 1950S UNDER IDEOLOGICAL PRESSURE OF "NOVATORSHIP"

The article considers some problems in development and functioning of Ukrainian Folk Art of 1940s and 1950s under conditions of ideological pressure. The author provides a series of examples, being the products of folk crafts, created at the mentioned epoch and proves the influence of easel painting, strong indoctrination and voting campaign poster style as "novator" tendencies in the folk art. The light is being thrown upon conditions of folk artists' work in artistic workshops and the influence of professional art upon their creativity.

**Володимир Шнільчак**

#### ХУДОЖНІЙ МЕТАЛ В АРХІТЕКТУРІ ІВАНО- ФРАНКІВСЬКА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Металеві деталі стають надзвичайно важливими елементами архітектури Івано-Франківська початку ХХ століття. Захоплення металікою металу проявилось як у розширенні сфери його застосування: віконні ґрати, брами і огорожі, декоративні завершення будинків, кропштейни піддаш, огорожа сходових кліток тощо, так і в удосконаленні виконавської майстерності. Саме цей період фахівці розглядають як час розквіту художнього ковальства у Галичині [1; 2].

Означена тема є недостатньо вивченою. Частково її висвітлювали у своїх працях Л.І.Рач, Ж.Комар, І.Напчишин. Особливості розвитку художнього металу в Галичині на початку ХХ століття досліджували І.Жук, О.Пога, Р.Шмагало та ін. Проте останні, в основному, обмежувалися розглядом мистецьких процесів, що відбувалися у Львові. Інтерес до мистецтва початку ХХ ст. сьогодні не випадковий, оскільки ідеї художньо-естетичної системи модерну (в Галичині побутував термін "сецесія"), в основі яких лежала "мрія про гармонійний оновлений світ, в якому не буде місця відчуженню і деградації людини" [3, с.104], не втратили актуальності.