

та деяких інших. Це навчальні заклади, які належать до вузів державної форми власності.

Важливо і те, що в деяких регіонах відкриваються приватні навчальні заклади дизайнерської освіти. Така тенденція продовжується і буде важливим фактором для створення конкурентноздатної продукції не тільки в регіонах України і Європи, але й у всьому світі, що є дуже важливим для престижу держави.

1. Аронов В.Р. Художник і предметна творчість. – М., 1987. – 289 с.
2. Биков З.І., Мінерний Г.Б. Художнє конструювання. – К., 1986. – 298 с.
3. Волкотруб І.Т. Основи художнього конструювання. – К., 1988. – 191 с.
4. Глазичев В.О. Дизайн. Нариси з теорії і практики дизайну на Заході. – М., 1970. – 127 с.
5. Даниленко В.Я. Основи дизайну. – К., 1996. – 216 с.
6. Землер Г. Практична естетика. – М., 1970. – 126 с.
7. Нельсон Д. Проблеми дизайну. – М., 1971. – 130 с.
8. Розробка термінологічного апарату дизайну. – М., 1988. – 170 с.
9. Легенький Ю.Г. Дизайн. Культурологія та естетика. – К., 2001. – 96 с.
10. Шпара П.Ю., Шпара І.П. Технічна естетика і основи художнього конструювання. – К., 1978. – 247 с.
11. Промислове мистецтво. – Вип.1. – К., 1980. – 12 с.
12. Новікова Л.І. Естетика і техніка: альтернатива чи інтеграція. – М., 1976. – 63 с.
13. Людина, предмет, середовище. – М., 1980. – 85 с.
14. Циганкова Е.Г. У истоков дизайна. – М., 1977. – 70 с.
15. Матеріали з історії дизайну. – М., 1969. – 86 с.
16. Промислове мистецтво. – Вип.1. – М., 1980. – 22 с.
17. Полевой В.А. Двадцатое столетие. – М., 1975. – 82 с.

The history of design education in Ukraine, its significance and perspectives of development is elucidated in the article. The characteristics of regional art establishments which prepare designers of corresponding specialization are presented in it. The article enlarges the outlook of scientists and students of design.

Ольга Новицька

“КУЛЬТУРНА РЕВОЛЮЦІЯ” 1920-1930-х рр. У НАРОДНОМУ МИСТЕЦТВІ: МЕТОДИ І НАСЛІДКИ

Падіння тоталітарної держави відкрило можливість дослідити феномен соціалістичної культури, дало поштовх до зацікавлення її витоками і методами побудови естетичних й ідеологічних канонів. Об’єктивного висвітлення потребує і народне мистецтво, зокрема його “культурна перебудова” у 1920-1930-ті рр., що визначила шляхи і напрями функціонування народних промислів в умовах радянської системи. Зазначений період перебував у полі зору радянських дослідників, що спричинило появу значної кількості наукових

публікацій, збірників, монографій, альбомів. Однак у тогочасному мистецтвознавстві стосовно народної творчості 1920-1930-х рр., як і радянського періоду загалом, помітна тенденція заполітизованості, у більшості видань чітко простежуються ідеологічні штампи, методологічні вимоги до публікації лише позитивного матеріалу, наголос на розквіті, розвитку та відродженні всіх без винятку видів народного мистецтва. Це спонукає до думки, що праці не завжди подають теоретичний матеріал у відповідності до реальних подій. Адже у 1920-1930-х рр. в Україні спостерігалися парадоксальні явища на всіх рівнях мистецького життя, і народне мистецтво супроводжувала ціла низка складнощів і протиріч, пов'язаних із протиріччями самих художніх засад соціалістичної культури, що починала формуватися.

Наукові праці, що об'єктивно вивчають і аналізують культуру радянського періоду, з'явилися лише в останнє десятиріччя, причому більшість із них стосується сфери професійного мистецтва, а народне розглядається лише принагідно в контексті з іншими явищами художнього життя. Наукова розробка даної проблематики обмежена на сьогодні кількома монографіями та окремими нечисленними публікаціями в збірках і періодичних виданнях.

Зокрема, стислі міркування щодо стану народного мистецтва у радянський час знаходимо в дослідженнях академіка Б.Стебельського, що аналізує негативні наслідки впливу “доктрини соціалістичного реалізму” на українське народне мистецтво, колективізації, контролю держави над майстрами [16]; праця М.О.Некрасової містить критичні зауваження щодо труднощів та упущень у практиці народних художніх промислів означеного періоду [12]; колективне дослідження М.Даниленка, Г.Касьянова та С.Кульчицького характеризує розгул сталінізму в Україні 1920-1930-х рр. в економіці та культурі [21]; ґрунтовна теоретична праця Б.Любановського аналізує мистецтво соцреалізму в цілому, походження його суті та естетичних критеріїв [29]; книга-альбом російського дослідника А.Морозова досліджує проблеми і протиріччя радянського мистецтва 1930-х рр. [20] та праця російських дослідників В.Жидкова та К.Соколова, головну увагу в якій приділено витокам і становленню соцреалізму, концепції більшовизму та більшовицької “культурної революції”, впливу політичної цензури на літературні видання, проблемі взаємовідносин творчих особистостей та тоталітарної влади [1].

Отже, опубліковані дослідження опосередковано торкаються порушеної у статті проблеми, лише частково висвітлюють окремі тенденції “соціалістичного реалізму” і його прояви у професійному мистецтві, а щодо народного носять дотичний підхід. Все вищезазначене зумовлює **актуальність** запропонованої в публікації теми і визначає її **мету** – простежити основні кроки здійснення радянської “культурної перебудови” на теренах центральних та східних областей Української РСР та розкрити динаміку естетичних й ідеоло-

гічних змін протягом 1920-1930-х рр. у народному мистецтві як наслідок. З огляду на складність і різнобічність порушеної у статті проблеми кожен окремий її аспект заслуговує ґрунтовного висвітлення. Обмежений обсяг публікації дозволяє автору накреслити лише основні тенденції. Зауважимо, що події 1939-1941 рр. в мистецькому середовищі західноукраїнського регіону тут не охоплюються, оскільки заслуговують окремої публікації.

Наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття намітилось згасання традицій народного мистецтва, викликане низкою чинників, найголовнішим з яких був конкурентний тиск промислового виробництва. Після 1917 року комуністична культурна політика, виражена у формі “колективної творчості” та “соціалістичного реалізму”, затримала природний розвиток української культури і завдала негативного впливу народному мистецтву, якому завжди було ближче “непредметне” мистецтво з його символізмом та орнаментальністю. Для “колективізації” культури був вибраний життєсхожий реалізм з агітаційно-дидактичним нахилом, зрозумілий естетично слаборозвинутим масам [1, с.584], що принесло спрощення культури.

Як стверджували класики марксизму, “тільки в колективі індивід здобуває засоби, що дають йому можливість всебічно розвивати свої задатки, і значить, тільки в колективі можлива особиста свобода” [2; с.70]. Більшовицький уряд, відштовхуючись від цієї тези, намагався запровадити колективізацію у всі ділянки життя суспільства, що вилилося у ліквідацію приватної власності взагалі, та всього індивідуального, самобутнього, національно виразного, що існувало в українському народному мистецтві зокрема. Це була не лише колективізація матеріальних чинників, а й колективізація світогляду, думок і почуттів. Дилему “індивід-колектив” було вирішено на користь колективу, маси.

Основою більшовицької культурної політики стала придумана Леніним “теорія двох культур”, згідно з якою культура всіх досоціалістичних суспільств ніби складається з двох частин – “прогресивної культури пролетаріату”, створеної представниками пригнічених класів, та “реакційної буржуазної культури”, носіями якої є пануючі класи [1, с.489]. Згідно з цією теорією концепція більшовизму полягала у наступних тезах: 1) головною рушійною силою історичного розвитку є класова боротьба; 2) метою цієї боротьби є знищення приватної власності та побудова безкласового суспільства; 3) заради досягнення поставленої мети правомірне застосування будь-яких засобів [1, с.480]. Отже, нову культурну політику влада стала проводити шляхом примусу та репресій. Відбувається агресивна політизація художнього життя країни [3, с.12], що вже на початку 1920-х виливається у ряд директив. Так, у липні 1922 р. було введено цензуру з боку Всесоюзного центрального виконавчого комітету та Союзу народних комісарів над всіма суспільними і художніми

заходами [3, с.11], а в 1923 р. XII з'їзд партії заявляє про агітаційну функцію мистецтва [1, с.542]. Як слушно зазначає О.Голубець, політика у сфері мистецтва стала частиною “ідеологічної боротьби двох систем – соціалістичної і капіталістичної, а творча праця нерозривно пов'язувалася з суспільно-класовою позицією художника, з його особистою відданістю керівній системі, партії” [4, с.88].

Найбільшою вадою капіталізму більшовики вважали приватну власність, тому її скасування стало першочерговим завданням. Розглядаючи останню лише як засіб панування однієї людини над іншою, вони забули, що крім цього приватна власність дає людині свободу і незалежність – відчуття, яких особистість начисто позбавлена у пролетарському усупільненому побуті.

Колективізація села почалася у 1928 р. [1, с.587] і була ознаменована скасуванням приватної власності на землю, худобу, сировину, знаряддя праці та колгоспним будівництвом. Як зазначає Б.Стебельський, для народних майстрів це вилилося у “втрату сирівців виробництва і тотальну залежність від їх доставки державою... Індивідуальні промисли, а з цим і народне мистецтво може проявлятися виключно у виробничих артілях і виключно під контролею артільного керівництва” [5, с.278-279]. На трагічні для народної творчості наслідки “розкуркулювання” і штучного голоду 1933 року вказує М.Станкевич [6, с.300].

Більшовицький уряд вважав незадовільною роботу кустарних промислів, організованих земствами, стверджуючи, що вони від самого початку свого існування стали одним із засобів додаткового капіталістичного визиску майстрів, і робота тут часто призводила до творчого калічення митців, яких власники майстерень “спрямовували на шлях модернізму та стилізаторства” [8, с.7]. Тому на базі цих промислів починають виникати кооперативні артілі, утворені на засадах ленінського кооперативного плану [9, с.522; 10, с.14]. Мистецтвознавча критика схвально оцінює зміни у народних промислах: “Артілі... забезпечували народних майстрів робочим місцем, сировиною, устаткуванням, збували їхню продукцію. Завдяки цьому праця в артілі ставала для митців основним засобом забезпечення матеріальних потреб родини. Можливість творчо працювати, не турбуючись про заробіток... дозволяла робити те, що відповідало естетичним смакам, задумам майстра” [8, с.7-8].

Проте насправді процес реорганізації промислів в артілі був значно складнішим. Кустарі до артілей та “колективної творчої праці” переходили неохоче: майстер більше прагнув виготовляти речі вдома, для власних потреб, ніж на благо “всього радянського суспільства”, отже, організаторам доводилося застосовувати сильний економічний та психологічний тиск. Перш за все, одноосібного майстра, за законами соціалістичної держави, з різних причин розглядали як “нетрудовий елемент”: 1) як особу, що використовує найману працю з метою отримання прибутків; 2) як особу, що живе на “нетрудові

О.Новицька. "Культурна революція" 1920-1930-х рр. у народному мистецтві: методи і наслідки доходи"; 3) як приватного торговця [1, с.516]. Так створювалися обставини, за яких кустареві було збитково працювати самостійно.

Крім того, не слід забувати, що колективізація сільського господарства вже зробила більшість кустарів-одинаків колгоспниками, а це створювало сприятливі умови для психологічної їх "обробки". Постійні збори, наради "пропідсочували" майстрів за те, що вони досі працюють "по-старому", не змагаються за кращу роботу, не борються за право стати ударниками в артілі [7, с.138]. Під впливом цих факторів кількість одноосібних майстрів поступово зменшується, а кількість артілей зростає. У 1930-х рр. лише у східних та центральних областях УРСР було створено близько 100 художньо-промислових артілей [11, с.9].

Внаслідок такої політики до кінця 1930-х рр. спостерігається занепад народного мистецтва в одній із найпоширеніших форм його побутування – домашньому виробництві. У першу чергу це позначилося на тих видах народної творчості, що були тісно пов'язані з господарським побутом селянина. Хоча теоретично декларується свобода творчості, у публікаціях стверджується, що "кустарі могли вільно творити у звичних для себе формах мистецтва. Їм не заборонялося навіть займатися іконописом та спродувати ікони на ринках" [7, с.16], в той же час "Декрет про заходи сприяння кустарній промисловості" ще у 1919 р. визначає управлінський апарат кустарною промисловістю, що вирішує, "які саме речі дозволяється кустарям виготовляти і продавати" [7, с.16]. Були випадки переслідування майстрів за продаж на базарі предметів власного виготовлення [12, с.122].

В яких же умовах опинилися майстри, що працювали в артілях? Як пише офіційна література, "в умовах артільної праці особисті інтереси майстра ... збігалися з інтересами колективу. В міру розгортання роботи артілей ... почало зростати і значення індивідуальної творчості кожного окремого майстра" [8, с.7-8]. Однак насправді у тогочасній політиці в галузі народного мистецтва була відсутня будь-яка повага до митця, а таке специфічне явище, як творчість, розглядалося не як процес випадково-емоційний, а як певний механізм, засіб агітації, яким можна централізовано управляти у власних цілях.

Щоб зробити народну творчість таким знаряддям впливу, радянський уряд вдається до низки заходів. Якщо у 1920-х рр. в Україні відбувалося національно-культурне відродження, що в історії отримало назву "українізація", то вже з початку 1930-х рр. цей процес починає згортатися, гине величезна кількість учасників цього руху, починаються масові репресії серед української інтелігенції, встановлюється система адміністративно-командного керівництва [13, с.251-254]. З 1932 р. на українську культуру насувається русифікація, що несла з собою занепад народних звичаїв, народного мистецтва та культурних розваг [14, с.141]. Українське народне мистецтво зазнає естетичної руйни через

його опромисловлювання в колективному виробництві під наглядом присланих “інструкторів” з інших областей і навіть з інших “республік”, що не знають народного мистецтва і борються з його традиціями [16, с.22].

У діяльності кооперативних артілей це впливало на характер та типологію виробів, їх форму, декор, колорит. Кооперування художніх промислів, централізоване управління ними призводило до шаблону, до нав'язування майстрам чужих їхній творчості радянських сюжетів, мотивів і елементів [10, с.26; 17, с.46]. Майстер змушений був творити за ескізом, з виданих матеріалів, у визначених кольорах, у певній стилістиці. Щоправда, прогресивні тогочасні науковці вже тоді наголошували на цих вадах кустарної промисловості. Зокрема В.С.Воронов ще у 1924 р. писав: “Кустарне художнє ремесло різко розійшлося з цінними традиціями минулого народного кустарництва і переставило основні його ознаки: головний елемент здорової утилітарності відсунуло на другий план, а вторинний елемент – естетичний – висунутий на перше місце”. Дослідник також звертає увагу на те, що продукція кустарної промисловості “відірвана від побуту села і направлена повністю і виключно лише для потреб міста... на задоволення примхливих і модних запитів міського населення. Здоровому, цілеспрямованому і раціонально-організованому побуту такі предмети не потрібні” [18, с.173-174]. Важко не погодитися з цими аргументами, адже твори автентичного народного мистецтва завжди мали конкретне функціональне призначення, а естетика речі не була самоціллю для народних майстрів. І з цієї позиції радянська кустарна промисловість сильно відхиляється від традиційної творчості.

Негативно позначилися на художній якості виробів заміна ручної обробки матеріалу машинним штампуванням та диференціація праці між майстрами. Якщо раніше майстер виготовляв свій виріб від початку до кінця сам, то тепер форму виробу виготовляє один, оздоблює інший, внаслідок чого виникає неузгодженість форми і декору. Слід додати, що в одній артілі часто об'єднувалися майстри з різних регіонів України. “Обмін досвідом” між ними призводив до втрати рис творчої індивідуальності окремого майстра, до узагальнення етнічних рис регіональних осередків народної творчості. Народне мистецтво поступово переводилося на ідеологічні рейки.

На цьому етапі розвитку промислова кооперація потребувала централізованого керівництва: “контроль над виробництвом з одного боку, а – підвищення продуктивності праці, з другого боку...” [9, с.133]. Щоб проаналізувати специфіку становлення керівництва художніми промислами, слід насамперед розглянути умови, в яких перебувало мистецьке життя України на той час.

У 1920-х рр. в Україні існував широкий спектр художньо-творчих форм організації культурного життя суспільства, різні течії та угруповання, що

О.Новицька. "Культурна революція" 1920-1930-х рр. у народному мистецтві: методи і наслідки пропагували найрізноманітніші естетичні принципи художньої творчості (ВУСП, "Плут", "ВАПЛТЕ", "Молодняк", "Нова Генерація", АРМУ, ОСМУ, ВУАПМИТ, ВАУПХ та ін.). Партія тоді здійснювала щодо цього більш-менш гнучку політику [13, с.236]. У 1925 р. у постанові ЦК РКП (б) "Про політику партії в галузі художньої культури" акцентувалася увага на тому, що "партія в цілому ні в якому разі не може зв'язати себе прихильністю до якого-небудь напрямку в галузі літературної форми", що вона "повинна висловлюватися за вільне змагання різних угруповань і течій" [19, с.295].

У другій половині 1920-х рр. ситуація різко погіршилася. Революційний примус творчої особистості у 1920-х рр. отримував форму безпечіального закону у 1930-і. З цього приводу А.Морозов зазначає: "У 1920-і рр. основним вектором насилля над художником виступає "горизонталь" його відносин із суперниками-колегами, з партійними функціонерами на місцях... Але при всьому цьому різним течіям та індивідуальностям ще вдається зберігати свої "екологічні ніші"... В 1930-і рр. будь-яке творче інакомисля вже дає привід для регресивної громадянської дискримінації його носіїв "зверху" [20, с. 16]. Революційний примус творчої особистості отримував форму безпечіального закону. Вільний розвиток і творче змагання різних асоціацій і груп, об'єднань і спілок дедалі більше унеможливлувалося. Найпопулярнішими й найширше вживаними офіційною пропагандою на рубежі 1920-1930-х рр. стають слова "єдиний", "єдина": "єдина ... держава, єдиний план, єдиноначальність, єдиний творчий метод, єдині літературно-художні спілки" [13, с.237-238]. 23 квітня 1932 р. ЦК ВКП (б) прийняв постанову "Про перебудову літературно-художніх організацій", на основі якої в Україні ліквідувалися незалежні мистецькі організації і відбувався процес творення Спілок на базі професій: СРПУ – Спілка радянських письменників України (1934), СРХУ – Спілка радянських художників України (1938) [20, с.19; 30, с.22-25]. Ці спілки були якнайкраще пристосовані до потреб системи, що встановлювалася, й націлені на контроль над культурними процесами. Як зазначає В.Бадяк, основною метою їх було "об'єднувати, кооперувати й направляти діяльність радянських літераторів, митців, викривати всілякого роду ворожі прояви... Митця позбавляли умов існування – свободи творчості" [21, с.48-49]. В січні 1936 р. створено Все-союзний комітет у справах мистецтв [1, с.606]. Ця структура зі своїми республіканськими і місцевими органами на довгі роки визначила умови існування мистецтва в країні, котрі з плином часу змінювались лише в напрямі посилення контролю над художнім життям. Організація артілей, а згодом обласних будинків народної творчості стали засобом впровадження тотального контролю над народним мистецтвом.

Художні промисли України вже з 1919 р. перебували під подвійним керівництвом: по мистецькій лінії вони підпорядковувалися всеукраїнському

комітетові образотворчого мистецтва, а по лінії економічній – Всеукраїнському народгоспу [7, с.17], а отже, і організаційно, і економічно, і з мистецького боку були залежні від держави. У 1936 р. створюється новий і єдиний керівний орган всією кустарною промисловістю – Укрхудожпромспілка [22, с.12]. Її повноваження були надзвичайно широкі: вона керувала всіма існуючими на території України художньо-промисловими артілями; здійснювала контроль над роздавальними пунктами, що розподіляли замовлення між селянами-надомниками [23, с.16]; їй, а також Управлінню у справах мистецтв при Раднаркомі УРСР підпорядковувалися всі існуючі мистецькі навчальні заклади і школи майстрів, що займалися підготовкою молодих кадрів для художньої промисловості; вона контролювала також експериментальні лабораторії та бази; займалася організацією виставок народного мистецтва та відбором експонатів для них. З ініціативи Укрхудожпромспілки починають утворюватися “музеї зразків художньо-кустарного виробництва”, а при них створюються майстерні, в яких художники-професіонали розробляють зразки для кустарів [24, с.12; 23, с.25; 25, с.30].

Одночасно спостерігалось масове оновлення керівних кадрів: дореволюційна інтелігенція винищувалася, а їй на зміну приходила нова. Це в основному були вихідці із робітничо-селянського середовища з дуже невисокою культурною підготовкою [1, с.507]. Цим новоспеченим “спеціалістам” не вистачало глибини загальноосвітніх і професійних знань, культури, незалежності мислення. Так, дворічні інструкторські курси давали право після їх закінчення працювати інструкторами в кустарних артілях [10, с.23]. Прискорений курс навчання не давав можливості оволодіти достатнім обсягом знань, багатовіковими народними культурними та історичними традиціями [13, с.249]. Саме такі керівні кадри направлялися працювати в урядові установи, на які було покладено керівництво народними художніми промислами та їх перебудова “на нових ідейних та економічних засадах” [7, с.16].

Рішенням Раднаркому УРСР від 7 березня 1936 р. при Київському державному музеї українського мистецтва в цьому ж році було організовано Центральні експериментальні майстерні з відділами килимарським, ткацьким, керамічним, декоративного розпису та деревообробним [26, с.2-3]. Б.Бутник-Сіверський зазначає: “У цих майстернях... художники-професіонали виступали як інструктори або як автори зразків для масового відтворення їх в артілях народними майстрами” [7, с.140]. Саме еталони-зразки, від яких майстер при виготовленні виробу не мав права відхилитися, спричинили найбільш негативні тенденції у виробках артілей. Взірцем був властивий надто великий рівень вільної індивідуальної трансформації традиційних мотивів у зовсім нову за формою і характером художню якість [27, с.29]. Не враховувалося також і те, що народний майстер просто не вмів працювати за ескізом, а тому чим

О.Новицька. "Культурна революція" 1920-1930-х рр. у народному мистецтві: методи і наслідки точнішим, детальнішим і чіткішим є проєкт чи ескіз виробу, тим сухішим і нуднішим буде його матеріальне вирішення [18, с.186]. Народний майстер знижується до рівня пасивного виконавця, стає підмайстром у художника-професіонала, що експлуатує не лише час і працю кустаря, але і його творчу ініціативу, його особистість, висуваючи на перше місце своє суб'єктивне трактування і розуміння народного мистецтва. Слушно висловився про наслідки такої "співпраці" тогочасний дослідник народного мистецтва В.Воронов: "Інвентар дореволюційної кустарно-художньої промисловості збагатився безмежною кількістю вульгарного несмаку, претензійних виробів, неправдивих форм, зруйнованої орнаментики, викривлених конструкцій. Давно слід було б де-небудь при центральному музеї організувати відділ цього "поганого смаку", котрий був за вказаний період породжений і випещений... в кустарно-художній практиці. Ми одержали б дуже наочний і вбивчий доказ тих величезних помилок, що були зроблені керівниками-художниками" [18, с.182].

Мистецькі керівники дбають не стільки за художню якість виробів та збереження традицій, скільки за кількісний показник готової продукції, за дотриманням вимог державного замовлення та виконанням плану. У артільях діяло "Положення про трудову дисципліну", прийняте ще 3 квітня 1918 року. Згідно з цим положенням на всіх державних підприємствах країни запроваджувались суворі правила внутрішнього розпорядку, встановлювались норми виробітку і облік продуктивності праці, впроваджувалася відрядна оплата праці (за кількістю виготовленої продукції) і система премій за перевиконання норм, застосовувались суворі заходи покарання до порушників трудової дисципліни" [28, с.561]. Планування, що передбачає ріст лише валових показників, руйнує традицію, яка не має де проявитися, адже виробництво йде за принципом "як-небудь – аби побільше". Так, відродження промислу кераміки визначали літрами продукції, що здається [12, с.217]. Для забезпечення вищих валових показників виробництва, керівництво проводить механізацію ручної праці в артільях, забуваючи, що вдосконалення технічних засобів далеко не завжди супроводжується підвищенням художньої довершеності виробів. Як наслідок – індивідуальна творчість майстрів у артільях 1920-1930-х рр. переростає у фабричне виробництво.

Процес колективізації у народному мистецтві зумовив перехід до праці у художньо-промислових артільях з усупільненими засобами виробництва. Отже, радянський режим взяв на себе обов'язок матеріального забезпечення народного майстра, тим самим зробив його залежним від держави та безумовним виконавцем ідеологічних уподобань і потреб панівної системи. "Культурна революція" 1920-1930-х рр. запровадила русифікаторську політику щодо національної культури, зумовила формування "радянського народного мистецтва" з ідеологічним підтекстом, загальну колективізацію мистецького

життя. Народне мистецтво у системі жорстко контрольованих радянських промислів втрачає основні характерні риси: спадкову традиційність, конкретне побутове призначення та мистецьку своєрідність, а творчість майстра набуває іншого покликання – виконання ідеологічного замовлення на засадах “соціалістичного реалізму”. Внаслідок колективізації відомі центри народної творчості із родин гончарів, вишивальниць чи ткаль перетворюються в артілі, які на планових економічних засадах виробництва тиражують пропагандистську продукцію. Єдина централізована структура управління народними промислами – Укрхудожпромспілка – пропагувала псевдонародні тенденції й утверджувала міф про “розквіт народного мистецтва у радянський час”. Народні майстри, переконавшись, що мистецтво, яке суперечить вимогам влади, позбавлене права на існування, або свідомо замовкали чи творили підпільно, або погоджувалися бути “основоположниками радянського народного мистецтва”, сподіваючись знайти можливості для творчості.

1. Жидков В., Соколов К. Десять веков российской ментальности: картина мира и власть. – Санкт-Петербург: Алетея, 2001. – 638 с.
2. Матеріали XXVI з'їзду КПРС. – К.: Держполітвидав, 1981. – 410 с.
3. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Львів, 1969. – 191 с.: іл.
4. Holod I. Warunki polityczne XX wieku a ukraińska historia i teoria sztuki // *Sztuka i jej przemian...* – S.23-27, 94-97.
5. Стебельський Б. Українське народне мистецтво і соціалістичний реалізм в СРСР // *Ідеї і творчість*. – Торонто, 1991. – С.271-283.
6. Станкевич М. О состоянии народных промыслов на Украине // *Народное искусство и современная культура. Проблемы сохранения и развития традиций. Материалы всесоюзной с международным участием научно-творческой конференции*. – М., 1991. – С.229-304.
7. Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво (1917-1941). – Т.1. – К.: Наукова думка, 1986. – 222 с.: іл.
8. Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво (1945-1967 рр.). – Т.2. – К.: Наукова думка, 1970. – 215 с.: іл.
9. Ленін В. Чергові завдання радянської влади (1918) // *Повне зібрання творів*. – К.: Вид-во політичної літератури України, 1972. – Т.36. – 639 с.
10. Кара-Васильєва Т. Полтавська народна вишивка. – К.: Наукова думка, 1983. – 138 с.
11. Художні промисли України: Альбом. – К.: Мистецтво, 1979. – 390 с.
12. Некрасова М. Народное искусство как часть культуры. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 344 с.
13. Даниленко В., Касьянов Г., Кульницький С. Сталінізм на Україні: 1920-30-ті роки. – К.: Либідь, 1991. – 340 с.
14. Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? – К.: Видавничий дім “КМ Academia”, 1998. – 276 с.
15. Krawczenko J. Sztuka Lwowa lat 30-tych za czasow totalitaryzmu na Ukrainie Wschodniej // *Sztuka i jej przemian...* – S.37-40, 103-109.
16. Стебельський Б. Стан української культури на Батьківщині: Ідеї і творчість. – Торонто, 1991. – С.19-32.
17. Вісник промислової та промислово-кредитної кооперації України. – К., 1929. – №4. – С.46-48.

18. Воронов В. О крестьянском искусстве: Избранные труды. – М.: Советский художник, 1972. – 352 с.: ил.
19. Культурне будівництво в Українській РСР: 3б. документів: У 2-х т. – К., 1959. – Т.1. – 340 с.
20. Морозов А. Конец утопии / Из истории искусства в СССР 1930-х годов. – М.: Галарт, 1995. – 224 с.: ил.
21. Бадяк В. Тоталітаризм і творчий процес. – Львів, 1995. – 80 с.
22. Калениченко Л. Народні художні промисли на Україні // Архітектура Радянської України. – К., 1941. – №3. – С.12-15.
23. Кара-Васильєва Т. Творчі дивосвіту. – К.: Радянська школа, 1984. – 175 с.: іл.
24. Антоненко Г. Архітектура і художня промисловість // Архітектура Радянської України. – К., 1941. – №3. – С.5-12.
25. Селівачов М. Сучасне вивчення декоративного мистецтва України і питання бібліографії. – НТЕ, 1975. – №6. – С.73-75.
26. Збірник законів та розпоряджень робітничо-селянського уряду України. – К., 1936. – №13. – 14.Ш. – 12 с.
27. Селівачов М. Декоративно-прикладне мистецтво України в радянському мистецтвознавстві. – К.: Наукова думка, 1981. – 140 с.
28. Ленін В. Національне питання / Повне зібрання творів. – К.: Вид-во політичної літератури України, 1972. – Т.23. – 619 с.
29. Лобановський Б. Український живопис у лабетах перебудов // Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живописі радянського часу. – К.: Lk Maker, 1998. – С.12-56.
30. Бадяк В. У лещатах сталінізми. – Львів: СКІМ, 2003. – 204 с.

The article touches the problem of "Cultural Revolution" as a complex of mechanisms used for ideological influence on the folk art. The methods of reorganization of folk artistic crafts into artel production, the organization of centralizational system of government of folk art are elucidated in the article. The author pays attention to the loss of folk art of it's artistic originality and decay of traditions under the influence of these factors.

Володимир Лукань

ТВОРЧИСТЬ ЕРАЗМА-РУДОЛЬФА ФАБІЯНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX ст.

До глибшого зацікавлення цієї темою постать Еразма Фабіянського, як і те, що він створив у Колегіаті, викликали певне упередження. Однак, кожна нова перегорнута сторінка життєпису цієї, без перебільшення, непере-січної особистості зумовлювала спочатку симпатію, потім повагу, а далі захоплення.

В альбомі "Івано-Франківський художній музей" автор-упорядник і на той час директор музею п. М. Якібчук лише коротко зазначив, що "в др. пол. XIX ст. інтер'єр косяголу розписав відомий польський (підкреслення моє. – В.Л.) художник Еразм Фабіянський" [3, с.6]. Звідси постає два запитання: чи справді відомий і чи справді лише польський?