

1. Шпільчак В. Модерн в Івано-Франківську. Вілта з мезоніном // Своя хата. – 1997. № 1-2. – С.14-17.
2. Борисова Е. Знак стилю // Архитектура СССР. – 1984. – № I. – С.21-22.
3. Сьомочкін І. Будинок художньо-промислового музею у Львові // Вісник. – Львів, 1995. – Ч.3. – С.31.
4. Жук І. Архитектурний декор Львівської сценічної // Мистецькі студії. – Львів, 1993. – №2-3. – С.110.
5. Центральний державний історичний архів у Львові, ф. 165, оп. 5, спр. 262, арк. 32-33.
6. Ясевич В. Архитектура Украины на рубеже XIX-XX веков. – К.: Будівельник, 1988. – 184 с.
7. Шукурова А. Архитектура Запада и мир искусства XX века. – М.: Стройиздат, 1990. – 318 с.
8. Головатий М. Станіславів не лишився на узбіччі технічного прогресу XIX століття // Галичина. – 1997. – 27 вересня.

Volodymyr Shpilchak

DECORATIVE PLASTIC OF HOUSES IN IVANO-FRANKIVSK AT THE BEGINNING OF 20TH CENTURY

The article informs us about the decorative plastic art of the buildings of Ivano-Frankivsk at the beginning of the 20th century.

Юрій Бойчук

“ПАРАКУЛЬТУРНІ” ЯВИЩА В ЕВОЛЮЦІЇ НИЗОВОЇ АРХІТЕКТУРИ ГАЛИЦЬКОГО МОДЕРНУ

(на прикладі історичної забудови м. Стрия)

Останніми роками вітчизняні мистецтвознавці повертаються обличчям до білих плям на полотні національної образотворчості, які з тих чи інших об'єктивних історичних причин не могли бути висвітлені свого часу. Це стосується як затаврованих тоталітарними “табу” тем, що торкалися суто національних віх розвитку українського мистецтва, так і питань більш глобального та, так би мовити, нейтрального (в ідеологічній площині) значення. Проблема, що висвітлюється в даній розвідці, належить до сфери і суто національної, і загальномистецької. Вона, без сумніву, має дискусійний характер, однозначно потребуючи наступних ретельних досліджень та конкретизації.

Чому ж виникла така невідкладна потреба в детальнішому розробленні теми, задекларованої в заголовку статті, – на перший погляд немов би штучно надуманої й натужно роздутої до “науково-дослідницьких” розмірів? Відповідь на це запитання криється в сфері нагальних наукових зацікавлень, до якої належить, зокрема, специфічна – на тлі загальнонаціональних культурних явищ – цивільна архітектура

Галицької провінції кінця XIX – початку XX століть. Окреслюється доволі цікаве коло проблем, які заторкують процеси виникнення, становлення, розвитку й трансформації в містечковому будівництві західноукраїнських земель стилю модерн, його специфічні етнокультурні особливості в межах Галицької архітектурної школи, місце останньої в загальноєвропейському та світовому архітектурних процесах межі століть. Автор, роблячи спробу вичленити на загальному “інтернаціональному” фоні безпосередні ознаки пошуків характерних національних рис так званого “українського модерну” – регіонального варіанту стилю, – зіткнувся з певною неоднозначністю ситуації, на якій варто зупинитися детальніше.

Архітектура Галицької провінції кінця XIX – початку XX століть в загальних рисах повторила еволюційний шлях європейської – від класицизму, через найсміливіші експерименти еклектики та ретроспекції історизму, до функціоналістичного конструктивізму 1920-х років [1]. Спізнившись у часовому плані (з огляду на територіальну й культурну віддаленість) всього на кілька років у порівнянні з найбільшими культурними центрами України (Львовом, Києвом, Харковом та ін.) та на дещо більший період стосовно Відня, Парижа, Лондона й решти “законодавців мод” в дусі “fin de siecle”, модерн з успіхом пустив корені на теренах невеличкого західноукраїнського містечка з шістсотлітньою історією. У регіональній “інтерпретації” пройшовши всі класичні стадії розвитку: конструктивну “молодість”, гармонійну “зрілість”, декоративну “старість” [2, с.9], – цей стиль залишив не позбавлене своєрідності своє низове “відображення”. В даному випадку термін “низовий” застосовується щодо зразків архітектурного модерну Галичини кін. XIX – поч. XX ст., які знаходяться на найнижчому щаблі уявної схематичної територіально-часової вертикалі (найчастіше – це райцентри, невеликі міста та містечка), згідно з якою відбувалося розповсюдження стилю модерн в переважній більшості країн Європи. Ні в якому разі не варто ототожнювати поняття “низовий” з меншовартістю, вторинністю, якісною недосконалістю та ін. Весь об’єм пам’яток, які складають історико-архітектурну забудову центральної частини міста Стрия початку нашого століття, дозволяє без якихось особливих труднощів вичленити основні переломні етапи побутування “Art nouveau” на цій території. Але в даному випадку особливий інтерес становлять протомодерн (1890-ті роки), ранній модерн (1890-1905 роки) та окремі споруди кінця 1910-х – початку 1920-х років, позначені присутністю вже атавістичних ремінісценцій затухаючого “великого” стилю.

Еклектика, в надрах якої зародились передвісники нової естетики, багатоманітністю стилістичних спрямувань і принципом “свободи вибору” стилю в залежності від призначення будівлі витворила на архітектурному

грунті міста неокласицистичні, неоренесансні, необарокові варіації [3] (адвокатська контора доктора Фрухтмана на вул. Є.Коновальця, 4; приміщення окружного суду на вул. Т.Шевченка, 71, архітектор С.Сковрон (1898р.) та інші), серед яких вже присутні перші, ще досить незграбні спроби використання в оздобі фасадів тогочасних новобудов найхарактерніших елементів сецесійного “відеоряду” – в’юнкх рослинних мотивів, жіночих маскаронів чи запозичень зі світу анімалістики [4, с.104-105] (принципові зміни в підходах до об’ємно-планувальних структур відбулися дещо пізніше, з переходом стилю в його зрілу фазу). Власне серед цих шукань нових принципів формотворення ми й знаходимо результати впливу немов би якогось *іншого “розуму”* з докорінно відмінним способом мислення та світобаченням. Здебільшого – це використані в якості фасадного декору зразки пластичних мистецтв (кругла скульптура, рельєф), живопису (настінний декоративний розпис), декоративно-ужиткового мистецтва (кераміка, ковальство, художній метал). Усю цю порівняно невелику за обсягом, однак вельми вагому за своїм значенням в архітектурному еволюційному процесі сукупність прикрас не вдається віднести ні до цілеспрямованих шукань архітекторів-професіоналів в напрямі загальних тенденцій епохи, ні до спроб на основі запозичень із традиційного народного будівництва сформувати органічні з українською автентикою неонаціональні архітектурні стилі.

В кінці XIX ст., в часи, коли в Західній Європі всі творчі сили кращих представників “цеху зодчих” спрямовані на створення оригінальних національних стилевих варіацій в архітектурі, на Стрийщині слідом за літературою, музикою, театром, живописом на шлях самобутності та національного відродження стає і будівельна справа. Результати цих новітніх процесів в архітектурі отримали згодом велику кількість найрізноманітніших назв, серед яких “український модерн”, “гуцульська сецесія”, “східногалицький стиль”, “мотиви руські”, “народний стиль” та багато інших. В тому ж значенні було запропоновано термін “неоукраїнський стиль”. “Народний стиль”, звичайно, поставав та розвивався не стихійно, а в атмосфері формування чітких і свідомих національних завдань виховання кадрів архітекторів, створення фахових організацій митців, проведення спеціальних та загальних виставок самобутньої архітектури і конкурсів, в яких наголошувалося на розробленні національних рис в зодчестві. Яскраво вираженим народним забарвленням в середмісті Стрия відрізняються садиба на пр. В.Чорновола, 11 (1890 р.), будинок відомого на початку XX ст. на Стрийщині юриста, доктора Є.Олесницького по вул. Є.Олесницького, 15, О.Бобикевича, 2 (1910-ті

роки), споруда садибного типу на вул. 1-го Листопада, 2 (1893 р.). Головним елементом, завдяки якому будівлі виділяються з переважної маси зразків “інтернаціоналізованого” модерну та інших стилів, є форми дахових конструкцій, досить активно використовувані на початку ХХ ст. в “містечковій” дерев’яній архітектурі переважно рекреаційного призначення. Різної висоти та конфігурації гострі кристалоподібні вежки зі шпильми та флюгерами, горищні вікна, димарі, хвилястого підковоподібного силуету кронштейни й виносні балки перегукуються з конструктивними деталями українських народних дерев’яних жител, церков, дзвіниць.

Надто явними та неприхованими є інородність вибору тем та місце й способи їх матеріального втілення, очевидними – відмінність формальних прийомів вираження та їх архітектонічна неорганічність з оточенням навіть в загальному контексті формотворчих принципів еклектики. Тому, мабуть, найдоцільнішим буде повести мову про так звану “третю культуру”, “примітив”, “паракультуру” [5, с.7]; спробувати на прикладі найбільш показових, симптоматичних зразків хоча б поверхнево й у загальних рисах, не заторкуючи більш глибинних пластів української культури в цілому, окреслити рамки її своєрідних проявів в межах будівничої справи досліджуваного періоду.

Але спершу кілька загальновідомих фактів... Вперше термін “примітив”, “примітивний” було вжито критиками та істориками мистецтва на початку ХІХ ст. стосовно тих європейських майстрів-професіоналів, котрих сьогодні відносять або до пізнього Середньовіччя, або до прото-ренесансу й раннього Відродження (Джотто, Ян ван Ейк та ін.). І тут одразу ж доводиться констатувати недосконалість даного поняття, яке, без сумніву, заслуговує на критику та детальніші роз’яснення, так як історично застосовувалося й до сих пір ще деколи застосовується в принципово відмінних випадках: передусім для позначення передісторії художньої культури взагалі (первісне мистецтво) та художніх культур так званих “примітивних”, “наївних” народів (*загальнокультурна архайка*); для характеристики будь-якої в історичному плані достатньо розвиненої культури на первісному етапі її розвитку, оцінюваної в світлі пізніших досягнень як дещо ще вельми недосконале, попереднє, а в світлі її неминучої класики як дещо докласичне, архайчне (*стадіальна архайка* – випадок з основоположниками ренесансної культури); та, врешті-решт, для позначення *своєрідного типу культури*, сформованої на стику мистецтва професійного (“вченого”, “високого”, “верхнього”) і мистецтва народного (“низового”) [5, с.11-13].

Зразки цієї “проміжної”, “серединної” культури майже не систематизовані, а найголовніше – ще зовсім не оцінені в цілому. Тому тішить

факт, що останнім часом деякі дослідники, наважилися перенести своє замилування "ніби між іншим" чи навіть захоплення з розряду "хобі" в площину серйозних мистецтвознавчих досліджень [6]. Отже, й теорії примітиву приділяється все більше уваги. І хоча (в порівнянні зі станом вивчення цієї проблеми закордонними мистецтвознавцями) в цьому напрямі робляться лише перші кроки, є очевидним, що багатий матеріал України, з одного боку, неабияк ускладнює можливість просування справи, а з іншого – не виключає можливості диференціювати поняття примітиву, виявити в ньому ряд різновидів та осмислити його національну своєрідність [6, с.58].

Спеціальна література, присвячена сучасному примітиву, констатує специфічну особливість його історичного виникнення "...в мінливих та нестійких, однак все ж вловимих рамках між фольклором і вчено-артистичним професіоналізмом...", звертає увагу на "...постійну його взаємодію і з одним, і з другим, в процесі якої він неодноразово ризикує втратити власне обличчя, проте все ж уникає подібної участі, очевидно, завдяки достатньо міцному глибинному стрижневі власного самотяжіння" [5, с.8].

Науковцями робляться також неодноразові спроби класифікувати всю багатоманітність проявів примітиву, розподілити їх на групи. В результаті серед значної кількості "третьокультурних" явищ досить чітко окреслюються два типи (Л. Тананаєва, В. Прокоф'єв та ін.). Перший з них більш наближений до традиційного народного мистецтва ("канонічний", "фольклорний" примітив), він детермінований *колективним досвідом та народною естетичною свідомістю*. Другий значно активніше і в більшій мірі взаємодіє з мистецтвом професійним ("неканонічний", "нефольклорний" примітив) та визначається *яскравими творчими індивідуальностями*. Обидва, в свою чергу, зберігають риси, притаманні примітиву взагалі і відрізняються один від одного насамперед *"ігровим або святковим началом"* [7, с.59].

Український примітив розвивався практично у всіх видах і жанрах мистецтва: і в церковному, і в світському. Кращими його зразками (XVI – початку XX ст.) вважаються поширені на Лемківщині, Бойківщині, Гуцульщині надмогильні пам'ятники і так звані придорожні фігури, численні зображення "козака Мамає", ікони-офірки, гуцульські і лемківські малюнки на склі, різьблення по дереву, творчі доробки як найвідоміших, так і зовсім незнаних митців-примітивістів (Никифора Дровняка, Катерини Білокур, Марії Приймаченко, Тетяни Собачко та безлічі інших) [8, с.2336-2337], і, звичайно ж, лубок (або настінна друкована картинка). Природньо, що ці прояви примітиву, а особливо наївне малярство, поки що досліджені відносно найповніше.

Неабияк посприяла фактові чи не першого звернення й пильної уваги художників-фахівців до примітивізму як непересічного явища національної

культури, ще на початку ХХ століття творчість так званого “розстріляного відродження” та його найяскравіших представників – Михайла і Тимофія Бойчуків. Михайло Бойчук, займаючись разом з учнями своєї школи (І.Падалка, В.Седляр, С.Налепінська-Бойчук, М.Касперович, І.Врона) керамікою і ткацтвом, килимарством і друкарством (дереворити, книжкова графіка), малярством і скульптурою, навіть ляльковим театром, в розмірно короткий відтинок часу зумів увійти в усі галузі мистецького життя України. Чітко усвідомлюючи безвихідь декадансу, як західноєвропейського, так і російського культурництва, що на початку століття зумовили появу супрематизму, футуризму та кубізму, творчу неспроможність передвижництва [9], він протиставив загрозливій агресивності космополітизму (з його символічним “Чорним квадратом” К.Малевича) “довізантійський та італійський проторенесанс”, та навіть сутнісніше для національного мистецтва, – українське малярство доби козацтва, традиційне народне мистецтво, церковний живопис.

Незважаючи на короткотривалість перебування в Західній Україні, група М.Бойчука залишила плідні результати своєї праці і в Галичині. Це монументальні фрескові розписи Дяківської бурси у Львові, оперті в своїй основі на загальні для українського авангарду риси: іконопис та примітив [10, с.125].

Взагалі лейтмотивом всієї творчої спадщини бойчуків, яка згодом отримала назву неопримітивізму, може слугувати цитата зі слів самого Бойчука, датована 1912 роком: “...Доки вихованки теперішніх шкіл штуки і промислу будуть з погордою дивитись на ті скарби, між народом схирені, що нарід ціни їх не знає, а пам’ять значення їх затерлась у ньому – доти буде се признаком, що вони не зрозуміли ваги тих речей” [10, с.125].

Якісні зміни на подобу тих, які бурхливо відбувалися в монументальному живописі, тобто докорінний перегляд ставлення до традиційного народного мистецтва, переосмислення ролі всіх основних складових культурно-мистецького процесу початку ХХ століття абсолютно чітко і логічно вкладаються в русло соціально-економічних, громадсько-політичних та культурно-мистецьких змін у всьому світі, в результаті яких і відбувся стиль модерн як такий. Принципово нове, переосмислене відношення до життя (в тому числі й до мистецтва) відкрито декларує, робить моральним завданням та підносить до рангу неофіційної ідеології намагання втекти від “спадщини романтизму” – меланхолії, іронії, песимістичного відчуття безвиході й приреченості, хворобливого нігілізму [11, с.32]. І найефективнішими “ліками” в боротьбі з “недугою часу” в той момент видався потужний, та за будь-яких умов плідний ґрунт фольклору. Саме завдяки зверненню до його надбань ми маємо можливість тепер розглядати новоутворення низової сецесійної архітектури кінця ХІХ – початку ХХ століть.

В силу певних історичних чинників симптоми присутності третьої культури найяскравіше заявили про себе своєрідністю *архітектурного декору* в епоху Бароко [12, с.34-35]. Архітектура міста Стрия тільки частково зберегла окремі сліди захоплення барокових майстрів буйною гіпертрофованою декоративністю та надмірним багатством пластичного вбрання в спорудах, зведених в кінці XVIII та в XIX ст. [13, с.216] (приміщення Народного дому по вул. Народній, 8 (1900 рік) – проект І.Левинського, архітектор Т.Ільницький). Очевидно, нерозумно було б сподіватися на щось більше від міста, яке з 1385 року (перша відома документально підтверджена згадка про Стрий) зазнало втрат тільки від пожеж біля двадцяти разів, а дерев'яні будівлі почали змінюватися кам'яними лише з кінця XVIII – початку XIX ст. [14].

Примітив, адептом якого, як вже зазначалося, судилося стати протомодерну в “особі” еклектики, акумульований в основному в особняках та “винаході” нової епохи – прибуткових будинках. Зупинимося на найхарактерніших з них.

Власний будинок доктора Солтисіка, що на розі вулиць І.Франка, 1 та Т.Шевченка, 43 (орієнтовний період зведення – після 1900 року) являє собою двоповерхову еклектичну споруду, розташовану вздовж “червоної лінії забудови”, “г-подібну” в плані, з трьома осями симетрії, двома парадними входами та балконом вздовж периметра дворових фасадів на рівні другого поверху. Про ще досить міцні позиції еклектичного підходу до вирішення житлових об'ємів та оздоблення фасадів свідчить русл на рівні цоколя та першого поверху, одноманітний ритм розташування однаково прямокутних за формою вікон з замковими каменями над ними.

Однак вже в душі естетичних вимог сецесії вирішений плоскорельєфний фасадний декор другого поверху (фриз в вигляді стилізованих кошичків з гіллям лаврового дерева, надвіконні вставки-рельєфи з жіночими маскаронами та “флоральним” наповненням довкола них, підвіконні “рушнички” геометрично-орнаментального характеру, вишуканого графічного (знову ж рослинного) рисунка решітки підвіконних ящиків та вхідних дверей). Таким чином, архітектор при вирішенні “косметичного” образу будинку ніби віддає данину і вже звичній, “обжитій” еклектиці (рівень першого поверху), і новомодному стилю (рівень другого поверху). Єдине, що “не вписується” в характерну пластику ні першого, ні другого, ніби “випадає” з загального декоративного контексту фасаду, – це стуккове погруддя над одним із парадних входів, а точніше невеличкі змійки зліва і справа від нього. Очевидно, прагнучи натякнути на професійну приналежність господаря дому й надати композиції своєрідного в зв'язку

з цим звучання, автор оздоб розташовує тваринок майже строго симетрично обабіч скульптури та вивершує їх силует у традиційному дусі сецесійного “coup de fonet” (“удар кнута”) [15, с. 14-15]. Однак він не в змозі приховати їх яскраво вираженої співзвучності з народним декоративно-ужитковим мистецтвом: декоративно-узагальнена та якимось зворушливо і невибагливо спрощена форма нагадує об'ємну, переважно культового призначення дерев'яну скульптуру роботи народних майстрів південно-західних земель України (Галичини і Поділля), де різьбярські традиції не переривались ще з часів Галицько-Волинського князівства і коріння яких, очевидно, сягало ще більш віддалених епох.

Фахівцям з народного мистецтва добре відома теорія “опущених культурних цінностей”, запропонована німецькими дослідниками на початку XX століття. Згідно з нею культурні завоювання професійного, “вченого” мистецтва безперервно немов би вловлюються та згодом засвоюються нижніми верствами художньої культури та фольклором. Теорія ця неодноразово критикувалась і одночасно поповнювалась фактами збагачення “вченого” мистецтва художніми цінностями, які потрапили до нього з низових культурних шарів. Назустріч художнім завоюванням, що примітивізуються, очевидно, завжди просуваються культурні цінності, які зазнали підняття вгору [16, с. 13-14]. Наш приклад існування примітиву в архітектурному фасадному декорі міста Стрия кінця XIX – початку XX століть є яскравою ілюстрацією того випадку, коли низові форми, стимульовані складністю та особливою активністю культурно-мистецьких процесів перехідного періоду, виявляють здатність піднятися в сферу “високого” мистецтва. Особливо активний процес народження таких конгломератів відбувається в моменти зміни однієї великої стилевої системи на іншу (в даному випадку формування стилю модерн), коли звичний набір пріоритетів та цінностей послаблюється, а процес нового формування немов би розгортається в ширину, чудернацько ламаючи й трансформуючи попередні структури, народжуючи нові поєднання, які функціонуватимуть тепер вже на рівні анонімного інтегрованого мистецтва [12, с. 34]. Не варто недооцінювати в таких випадках і ролі випадковості, яка забезпечує надзвичайну поліваріантність кінцевих результатів процесів, що протікають.

За таким же механізмом відбувалося і входження в “вищі сфери” наступної порції “позбавленого твердого стилевого статусу матеріалу в пограничному його стані” [12, с. 33] на прикладі садиби по вулиці Т.Шевченка, 19 (споруджено орієнтовно на початку 1920-их років). Тут ми вже маємо справу з народним настінним розписом, який особливо

поширився на Україні в останні десятиліття XIX – першій третині XX століть [17, с.6] та відобразився в будівлі, яка знову ж є етапною при переході архітектури від попереднього стилю до наступного (від модерну до конструктивізму 1920-их років). Головний фасад особняка на рівні першого поверху декорований стрічковим орнаментом рослинного характеру, канва якого розташовується довкола вікон ганку (про кольорову гаму розпису говорити важко з огляду на неодноразові пізніші поновлення та перефарбування). Розпис є абсолютно неархітектонічним, він ніби існує окремо від споруди, монолітної і майже позбавленої будь-яких прикрас, (за винятком дещо пожвавленої перепадами різного рівня покрівлі, двох грубих колон та модернового рисунка металеві решітки балкона другого поверху, оздобленої квітами соняхів), абсолютно самостійний і самодостатній.

У свою чергу прибутковий будинок по вул. 1-го Листопада, 3 (1910 р.), цілком грамотно витриманий в геометризованому дусі віденської сецесії, на перший погляд нічим не вирізняється з решти зразків зрілого модерну міста. Однак при прискіпливішому огляді дивують виконані в низькому рельєфі маскарони невідомих чудернацьких істот на зразок іконографічних водяних чи лісових химер модерну. Іронічно-глумливий вираз на їхньому "виду", без сумніву, несе на собі печать впливів міського образотворчого фольклору, а точніше його *власних святкових інтонацій*. Останні ж були в сфері міського народного образотворчого мистецтва взагалі преважуючими протягом значного періоду – з XVII до XX століття – та якраз вони й відрізняли твори міського образотворчого фольклору від багаточисленних зразків фольклору селянського [16, с.9].

Побутування примітиву на культурно-мистецьких теренах Стрийщини, звичайно, далеко не обмежувалося переліченими нами випадками. Про масштаби існування в минулому сакрального примітиву свідчать старі "саморобні" ікони і образи пензля невідомих самодіяльних митців та хоругви міських церков; про примітивний портрет, рекламну вивіску, "фони" фотографічних ательє нагадують старі й пошарпані "знімки" та поштові листівки [18]. І це ще один вагомий аргумент на захист відродженого інтересу до примітиву в усіх його формах та проявах.

Існують точки зору на третю культуру, як на поступову підміну справжніх, істинних народних цінностей та ідеалів, уподобань та смаків "седативно-тонізуючим продуктом лубка", а на взаємовідносини українського народного образотворчого мистецтва з містом, як на "згубні" впливи останнього, яке мов підлий струмінь розмиває здорове тіло народної традиції [19, с.11-12]. Та, незважаючи на подібні випадки, примітив продовжує існувати. Йому вдалося впродовж XX століття не лише вижити,

а й прилучитися до життєво важливих процесів перенасиченого новітніми ідеями та супертехнологіями сучасного професійного мистецтва [20, с.46]. Вдасться йому це і зараз (творчість Є.Лещенка, В.Марусенко, Ю.Мохірева, Г.Столбченка, примітивістів київського художнього об'єднання "Творчість" та б. ін.) [21]. Останнім часом примітив навіть претендує на те, щоб компенсувати собою занепад фольклорної творчості. Це об'єктивна реальність, над якою починаєш замислюватись лише тоді, коли випадково надбиєш посеред міста вивіску чи рекламний щит, як отой на розі будинку по вул. Успенській, 1: "...Весільний салон ФОРТУНА пропонує послуги !..." На кількаметровому шматі бляхи, вифарбованої в пастельний, елегійно-бузковий тон, в флуоресцентному оточенні літер та незграбних логотипів мирно співіснує з ультрасучасним варіантом базарного кітч миловида та круглолиця українська наречена, дарма що в весільному строї ширпотребівського покрою...

На думку автора, творчий масив примітиву був і залишатиметься своєрідним лакмусовим папірцем для визначення непідробності художнього смаку і кожної пересічної людини, і митця. Бо примітив – "...це зовсім особлива творчість. ... І треба до деякої міри – пересити від грамотних і стилевих творів мистецтва, щоби смакувати в цій збірній творчості, в цих малюнках та різьбах анонімних, принайменше не нотованих в історії мистецтва авторів. Треба, щоби змудилася схема, щоб опротивіла рутинна маніра, навіть віртуозність: бо тільки тоді промовить до нас примітив своєю незавченою, зате тим більше цікавою і проречистою мовою" [22, с.7].

1. Архітектура: Корот. словник-довідник / А.П. Мардер, Ю.М. Євреїнов, О.А. Пламеницька та ін.; За заг. ред. А.П. Мардера. – К.: Будівельник, 1995. – 335с.: іл.

3. Асеев Ю.С. Стили в архитектуре Украины. – К.: Будивельный, 1989. – 104 с.: ил.

4. Бойчук Ю. Архитектура міста Стрия кінця XIX – початку XX століть. Типологія, стилістика, національні особливості. – Івано-Франківськ, 1999. – 67 с.: іл. (рукопис магістерської роботи).

5. Жук І.Я. Архитектурний декор львівської сецесії // Мистецькі студії. – 1993. – № 2-3. – С. 104-111.

6. Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М. Наука. – 1983. – 208 с.: ил.

7. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени – М.: Наука. – 1983. – 208 с.: ил.

8. Клименко О. Український народний примітив: образні витоки, національна своєрідність // Родовід. – 1997. – № 2 (16). – С. 58-64.

9. Енциклопедія Українознавства. – Т. 6. – Львів: Молоде життя, 1996.

Соколюк Л.Д. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини XX ст. – К.: Препринт. – 1993. – 48 с.; Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: каталог виставки

Львів: Ред.-видавн. відділ обл. управління по пресі – 1991; Міщенко Г. Ішераз – Бойчукістичний час // Образотворче мистецтво. – 1997. – № 1. – С. 42-45;

10. Бобош Я. Галичина і мистецтво авангарду // Український авангард 1907-1917 років.

11. Сарабянов Д.В. Стиль модерн. – М.: Искусство, 1989.

12. Тананасва Л.И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII–XVIII вв.) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М.: Наука. – 1983. – 208 с.: ил.

13. Макаров А.М. Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – 228 с.: іл.

14. Інвентаризація історичної забудови м. Стрия Львівської області (Матеріали історико-архівних пошуків). – Львів: Львівська комплексна Архітектурно-реставраційна майстерня, 1987.

15. Шпайдель М. Переможна хвиля // Кур'єр ЮНЕСКО. – 1990. жовтень. С. 12-17.

16. Поспелов Г.Г. "Бубновый валет": Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. – М.: Советский художник, 1990. – 272 с.: ил.

17. Найдено О.С. Орнамент українського народного розпису. – К.: Наук. Думка, 1989. – 136 с.

18. Колекція поштових листівок кін. 19 – поч. 20 ст. Стрийський краєзнавчий музей "Верховина" (дарунок з колекції п. З. Лисовича).

19. Боднар-Терещенко І. "Верхи" й "низи" народного мистецтва // Образотворче мистецтво. – 1997. – № 1. – С. 11-13.

20. Кіт К. Віртуальна реальність українського мистецтва // Політика і культура. – 2000. – № 2. – С. 46-47.

21. Саварчук П. Примітивне малярство // Образотворче мистецтво. – 1997. – № 2 – С. 45; Бушак С. Під знаком риб // Образотворче мистецтво. – 1998. – № 1. – С. 69-70; Підгора В. Проростання любові // Образотворче мистецтво. – 1996. – № 2. – С. 23-24; Євген Лещенко. Живопис // Art line. – 1997. – № 7-8. – С. 65.

22. Вистава галицького примітиву 17 – 19 вв.: каталог виставки. – Львів: Вид-во спілки "Діло", 1939

Yuriy Boichuk

PARACULTURAL PHENOMENA IN THE EVOLUTION OF THE BASIC ARCHITECTURE OF HALYCH MODERN

In the article, on the examples of the architectural building of the downtown of Striy, we can see the appearance of the traits of art compositions and phenomena which were born by "third culture", in the civil buildings of the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries in the facade decoration.