

УДК: 7.01. (072.2)

І. В. Голод

Українська академія друкарства

**ПРОБЛЕМА ХУДОЖНЬОЇ ФОРМИ
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВІ
КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
(ІСТОРИЧНИЙ І МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ)**

Аналізуються на теоретичному і методологічному рівнях витоки та деякі особливості розвитку формального методу мистецтвознавчого аналізу в європейській художній і мистецько-теоретичній практиці кінця ХІХ–початку ХХ ст. Висвітлюються теоретичні погляди та окремі праці провідних мистецтвознавців і митців.

Європейське мистецтвознавство, формальний аналіз, методологія дослідження мистецтва

Дискусійною, суперечливою, але й водночас виразною межею між мистецтвом ХІХ і ХХ ст. став у європейському мистецтві «Осінній салон» 1905 р. у Парижі, де були експоновані твори А. Матісса, а в мистецькій теорії — книга «Проблеми форми в образотворчому мистецтві» (1899 р.) німецького скульптора А. Гільдебранда, в якій він сформулював основні теоретичні принципи нового (формалістичного) мистецтва і мистецтвознавства. Ці події значно вплинули на розвиток художньої культури ХХ століття. Адже, Матісс — це виклик як самим академічним традиціям французького і європейського живопису, так і візуально-технічним новаціям імпресіоністів. «Яскравість» живопису Матісса, матеріальне повнокровне відчуття світу, зацікавлення «варварськими», як тоді їх називали, культурами Америки, Океанії, Австралії та, відповідно, особлива увага до творчості П. Гогена сформувалися в окремий специфічний стилістичний напрям, який прийнято називати «фовізмом». Саме А. Матісс — автор концепції «колористичного вибуху» — дав потужний поштовх до розвитку мистецтва модернізму, підхоплений і розвинений у різних пластичних варіантах митцями ХХ ст., серед яких були і представники українського образотворчого мистецтва — Д. Бурлюк, О. Богомазов, О. Екстер та інші. Модернізм, який тривав від останніх років ХІХ ст. до початку Першої світової війни і згодом, аж до 1950-х рр., втілював «залишкову віру в самоочевидну перевагу логічного та наукового раціоналізму, який припускає, що реальна дійсність у цілому може бути витлумачена й осмислена, що ідеї та поняття детерміновані і що люди перебувають на одному рівні спільного всесвітнього досвіду, який є надкультурним і надісторичним» [7].

У процесі усвідомлення особливостей розвитку європейського мистецтвознавства увагу незмінно привертає питання «художньої форми». Наступний, після А. Гільдебранда, крок був у цьому напрямку зроблений видатним німецьким істориком і теоретиком мистецтва Г. Вельфліном. У книзі «Основні поняття історії мистецтва» (1915 р.) він вперше відзначив, наскільки важливим є фактор зміни художніх стилів, так звані, «типи зорового сприйняття» — лінійний, площинний, об'ємний, колористичний, пластичний, відкритий, замкнений — чим не лише продовжив дослідження художньої форми, але й підняв її значення на рівень художнього явища. Важливо те, що Г. Вельфлін звернув увагу мистецтвознавчої спільноти на феномен «національного характеру сприйняття» мистецтва, що, на нашу думку, і дало поштовх до зародження й активного розвитку поняття «національної художньої форми» [4].

Щоправда, зацікавлення національною проблематикою у європейській науці намітилося дещо раніше. У середині XIX ст. (майже одразу після подій 1848 р.) у царині західноєвропейської, передовсім німецької, історіографії під впливом романтичних ідей та ідеалізації культури Середньовіччя, у працях німецьких істориків, історіографів, філософів (а згодом естетиків і мистецтвознавців) означилася тенденція до трактування історії країн і народів, їхньої культури і мистецтва, з урахуванням локальних національних особливостей. По суті, історія у трактуванні дослідників почала набувати формальних ознак, серед яких особливо популярною стане «національна форма» історичного розвитку. Надалі дослідження форми та її проявів набуде популярності як у загальнонауковому, так і в конкретнонауковому контекстах. Так, формою зовнішнього виразу змісту зацікавилися філософи; формою виразу вартості одного товару в іншому — економісти; формою державного правління — історики і політологи; формою, як сукупністю виражальних образотворчих засобів — мистецтвознавці.

Становлення новітньої (посткласичної) мистецтвознавчої думки відбувалося в дусі її відчутного протистояння класичному мистецтвознавству, лінію розвитку якого можна вести ще від філософії й естетики Аристотеля до мистецтвознавчих персоніфікацій Вазарі епохи Відродження і до класицистичної історії мистецтва Вінкельмана. Як наслідок, з одного боку, відбувалася певна втрата надбань класичного мистецтвознавства, але з другого — розвиток формальної думки від модерних шкіл початку XX ст. до мистецьких теорій постмодернізму другої половини XX ст. дав помітний позитивний результат. Ідеї А. Гільдебранда, К. Фідлера, А. Рігля, Г. Вельфліна, М. Дворжака, Е. Панофського, Г. Зедльмайра та інших збагатили доробок як формального (посткласичного), так і класичного мистецтвознавства, чим суттєво поглибили загальні знання про мистецтво.

Розвиток посткласичного мистецтвознавства активізувала постановка двох принципових питань — про специфіку «художнього бачення» у царині образотворчого мистецтва і про панівну роль формальних зв'язків у процесі образотворення на тій підставі, що «в мистецтві все є формою». Ці теоре-

тичні концепти об'єднали, навіть з урахуванням певної розбіжності поглядів, зусилля більшості мистецтвознавців кінця XIX – першої третини XX ст., а також вплинули на розвиток кількох науково-теоретичних шкіл (осередків, угруповань).

Ряд нових ідей і напрямів дослідження історії мистецтва зародилися в Австрії. На межі XIX – XX ст. у Відні сформувалася блискуча плеяда істориків – теоретиків мистецтва і започатковано мистецтвознавство як університетську науку (у 1853 р. Р. фон Айтельбергер заснував кафедру історії мистецтва у Віденському університеті, де вже функціонував Музей мистецтва, як важлива емпірична основа для теоретизування). До кінця XIX ст. віденська школа мистецтвознавства стала цілком сформованою, особливо після відкриття ще одної мистецтвознавчої кафедри в 1873 р. при інституті дослідження Австрії у тому ж Віденському університеті.

У цьому контексті на увагу заслуговує наукова творчість Ф. Вікхофа, якого разом з А. Ріглем вважають засновником віденської мистецтвознавчої школи (М. Дворжак, Ю. фон Шлоссер, Й. Стшиговський та інші). Вікхоф — відданий дослідник античності — запропонував визначення давнього римського мистецтва пізньої доби, як «особливого феномену, що протистояв мистецтву Греції». Інакше кажучи, вчений, надаючи перевагу культурі Риму, протиставив «натуралістичні форми римського мистецтва ідеалізованим формам класичного мистецтва Давньої Греції» [4]. Однак ключовою постаттю європейського мистецтвознавства все ж таки залишився А. Рігль, чий наукові концепції і методи помітно вплинули на мистецтвознавство XX століття.

А. Рігль був не тільки творцем «наукового мистецтвознавства» XX ст., він вплинув на історію, психологію, соціологію, філософію мистецтва, літературознавство. Значення наукових поглядів Рігля було настільки значним, що інтерес до його теорій і концепцій пробужується з новою силою у другій половині XX ст.: Г. Зедльмайр, Г. Кашніц та інші знову і знову повертатимуться до вчення Рігля про «художню волю», реалізовану в художній формі. У чому ж секрет довголіття цієї теорії? Відповідь слід шукати, насамперед, в універсалізмі А. Рігля. У своїй першій великій монографії «Проблеми стилю. Основи історії орнаменту» (1893 р.) він прагнув подолати надмірності позитивістських і чисто фактологічних (найпопулярніших у філософії та історичній науці XIX ст.) поглядів на історію мистецтва, але ще більше категорично він заперечив «матеріалістично-механістичну» концепцію історії мистецтва, запропоновану німецьким архітектором і теоретиком Г. Земпером. Рігель *a propos* вводить у науковий обіг поняття «волі до форми», яку слід, за його ж визначенням, розуміти не стільки як «суто індивідуальне волевиявлення суб'єкта творчості», скільки як «надособистісні волевиявлення» («Wollen»), реалізація яких у контексті конкретної художньої епохи можлива лише шляхом зміни художнього стилю [1]. Це — по-перше.

По-друге, А. Рігль піддав сумніву усталену жанрово-видову структуру мистецтва. Насамперед, йдеться про необгрунтовану, але традиційно трактова-

ну, «другорядність декоративних видів художньої творчості». Вчений дійшов висновку, що саме декоративні мистецтва найбільш повно і наочно демонструють «формотворчу волю», визначають високий естетичний рівень окремих стилістичних епох, які довший час вважалися занепадницькими в історії мистецтва. Це питання отримало подальший розвиток у ще одній фундаментальній праці Рігля — «Пізньоримська художня промисловість» (1901р.), на сторінках якої ним була сформульована важлива думка про те, що занепад Давнього Риму був надто песимістично потрактований представниками класичного мистецтвознавства як занепад мало не всієї європейської культури. За Ріглем цей історичний момент був ні чим іншим як закономірною «великою силою передбачення якісної переміни естетичних віх» [2].

І по – третє, характерною рисою зрілого періоду наукової творчості А. Рігля було все більш масштабне бачення світових мистецьких процесів, загальнокультурний контекст його університетських лекцій і публікацій, широкі етнографічні узагальнення, особливо переконливі порівняно із західною і східною культурами. Згодом порівняльний аналіз був спрямований на культурну історію романських і германських народів, у результаті чого у творчому волевиявленні романців він виявляє «об'єктивно-тактильний» світогляд, а у варварських племен і народів — «суб'єктивно-оптичний», ірраціональний, більш творчий за своєю природою.

Важливий внесок у розвиток методології мистецтвознавства ХХ ст. був зроблений групою вчених з Гамбурга, відомою також як «школа Варбурга». Значною мірою їх діяльність була спрямована на вивчення змісту художнього твору за посередництвом аналізу його форми — проблема, що окреслилась у мистецтвознавчих колах Гамбурга ще в першій третині ХІХ ст. У цьому плані на особливу увагу заслуговує власне А. Варбург — авторитетний вчений і талановитий аналітик, який доводив, що античність на Заході асоціювалася, насамперед, з грецько-римською міфологією, яка з особливою силою заявила про себе в ренесансній культурі Італії. Ця своєрідна (антично-ренесансна) парадигма близьких за духом ідей, форм і методів творчості знайшла своє втілення у блискучій доповіді А. Варбурга на Міжнародному конгресі істориків мистецтва 1912 р. у Римі. Кульмінаційним моментом стало «розшифрування» Варбургом астрологічних за змістом і ренесансних за художньою формою фресок Ферраського замку. У загадковій символіці вченому вдалося виявити мотиви античних богів, прихованих серед орієнтальних (ключем для відкриття став трактат Абумасара «Introductorium magnum») і європейських середньовічних символів, зображених у вигляді астрологічних знаків, до того ж підданих активній ренесансній інтерпретації. Метод, застосований Варбургом, увійшов у науковий обіг під назвою «іконологічного аналізу», що суттєво поглибив розуміння мистецтвознавцями важливості як вербальних, так і візуальних джерел дослідження. На відміну від конкретнішого «іконічного» (або «іконографічного»), спрямованого на опис зображення), він базувався на синтезі міфологічного, історичного і формального аналітичного та інших засобів. Вибрані праці

Варбурга були опубліковані лише у 1932 р., уже після його смерті, а італійське перевидання цього збірника з'явилося лише у 1962 р. під назвою «Відродження античного поганства» [6].

Ще більшої популярності набула «іконологічна» аналітика Е. Панофського, яка, підкріплена науковими теоріями, концепціями і численними працями, виявилася напрочуд життєвою по обидва боки океану. Іконологія Панофського базується на трьох «рівнях знаковості». Перший рівень — це природне «зорове значення» твору, завдяки якому відбувається розпізнавання основних формальних ознак. Найчастіше сам Панофський демонстрував можливості першого рівня формального мистецтвознавчого аналізу на прикладі «Тайної вечері» Леонардо (розпізнавання 13 фігур, принципу їх розташування, предметів композиції тощо).

Другий рівень має «вторинне» (або умовне) значення. Саме на цьому рівні відбувається ототожнення сюжетних мотивів і ліній з розпізнаними іконічними формами. Цей рівень передбачає знання аналітиком літературних текстів, які допомогли б надати певній формі образності. Наприклад, для аналізу тієї ж «Тайної вечері» потрібне досконале знання текстів Євангелія. Сам Панофський говорив, що перший і другий рівні дають можливість розпізнати «зовнішню форму твору».

Третій же рівень — особливо відповідальний і призначений для виявлення «внутрішньої» форми (змісту) художнього твору. На цьому рівні вкрай важливо вийти за межі іконографічного (вторинного) бачення досліджуваного об'єкта. Окрім змістових, на цьому рівні можливе виявлення ще й «ціннісних» якостей і загальної ролі художнього твору. Наприклад, аналізуючи Леонардову «Тайну вечерю», можна визначити її цінність як у вужчому контексті творчості її автора (перший і другий рівні), так і в контексті розвитку всієї культури Ренесансу в Італії (третій рівень дослідження).

З ім'ям уже згаданого німецького скульптора і теоретика А. Гільдебранда, а також живописців Х. де Маре, Г. Тома, А. Фейєрбаха (племінника філософа Л. Фейєрбаха), мецената і дослідника мистецтва К. Фідлера пов'язують створення та активне функціонування «мюнхенської школи» формального мистецтва і мистецтвознавства. Гільдебранд і Маре прагнули, на відміну від імпресіоністів, передавати в мистецтві не миттеві, швидкоплинні зорові враження, а об'єктивно, науковообґрунтований, вірний погляд на навколишнє середовище і реальну дійсність.

А. Гільдебранд доводив, що будь-які розмірковування, а тим більше доведення важливості «змісту» є абсурдними. Запропонований митцеві «зміст» він вважав чужим творчій ідеї і процесу художнього творення, «запозиченою поезією», нездатною відображати сутність вічних законів форми, які визначаються, насамперед, як закони «ідеального зорового сприйняття». Основним терміном для дослідження «ідеально врівноваженого світу істинного мистецтва» була запропонована «архітектоніка», а «зразковим» видом творчості — скульптурний рельєф, який давав можливість втілити на практиці

феномен «ідеального» зорового сприйняття, в результаті чого відбувалося поетапне розгортання «просторових шарів» навколишнього середовища [6].

Акумулюючи досвід становлення і розвитку формального методу дослідження в європейському мистецтвознавстві кінця XIX – першої третини XX ст. можна сказати наступне. «Досконалий» мистецький твір жив для апологетів формалізму «подвійним життям»: зв'язки твору з реальним світом виявлялися не стільки шляхом її «відбиття», скільки засобами зворотного впливу художнього твору, який формує навколо себе особливий простір нової художньої якості, нового рівня естетичного побутування. Так, «форма буття» мистецького твору перетворюється у «форму впливу». З огляду на таку постановку питання певного розширення потребує аналіз теоретичних основ формального мистецтвознавства, розвиток яких був значною мірою пов'язаний з науковою діяльністю К. Фідлера.

В історії європейської мистецтвознавчої думки XX ст. постать К. Фідлера, талановитого філософа, юриста за освітою і мецената, виглядає скромніше, ніж постаті його друзів і колег з «мюнхенської школи». Водночас, К. Фідлер виявився чи не найбільш рішучим і наполегливим представником нового методу дослідження мистецтва. У своїх теоретичних вислідах і обґрунтуваннях він міцно стояв на позиціях суб'єктивного означення «художнього твору як замкненого в собі організму», творчості — «виключно як діяльності самого суб'єкта творчості», і тому теоретичною квінтесенцією наукових пошуків Фідлера стала «діяльна концепція» зорової свідомості. Згідно з цією концепцією творчість (у найширшому її розумінні) має виражати не дійсність в її об'єктивних даних, а виключно діяльність самого суб'єкта творення. Збудований на цій підставі аналітичний метод Фідлера, формулюється так: «не дивлячись на відверту експансію методів наукового пізнання, наше розуміння світу було б неповним, якби дійсність не відкривалася нашому оку в «зримій» якості».

Треба також наголосити на тому, що у своїх концепціях мистецтвознавці-формалісти виступили на захист мистецтва від руйнівного впливу масового виробництва, яке нищило не тільки унікальність кінцевого продукту, а й сам суб'єкт творчості. Той же Фідлер у царині філософії виступав проти аристелевої теорії мімезису, оскільки в основу формального мистецтва і мистецтвознавства він ставив повну нівеляцію усього попереднього естетичного доробку разом з його центральною категорією «прекрасного».

Так, можна говорити, що художній зміст у трактуванні представників формального мистецтвознавства взагалі не міг бути змістом раціоналістичним, який би виражався за допомогою понять або ілюстрацій, виконаних у «чуттєвому матеріалі». Художній зміст образотворчих мистецтв має бути винятково «зоровим розумінням» дійсності в її безкінечності, а чуттєвість — абсолютно чистою від понять і навіть від мови (як усної, так і письмової). Бачення в його художньому сенсі починає активно функціонувати (і взагалі починається) лише тоді, коли повністю виключені будь-які варіанти мовного визначення речей і наукових констатацій. Отже, філософський аспект формалістичної теорії

у мистецтвознавстві може бути охарактеризований як філософія суб'єктивного ідеалізму, базованого на ідеї якісної різниці між тими чи іншими видами пізнання. Водночас деякі суб'єктивні позиції, наприклад К. Фідлера, дають підставу для іншого висновку, згідно з яким пізнання дійсності є другорядним для мистецтва завдання, якщо «взагалі не ворожим всій художній творчості». Саме такий висновок набуває популярності в естетиці та мистецтвознавстві ХХ ст., особливо в добу постмодернізму.

Не менш оригінальним є трактування формалістами творчості і творчого процесу, який вони часто називали «художньою діяльністю». Художня діяльність, як зазначав то й же К. Фідлер, не має містити жодного елементу реальності, «ніяких почуттів, настроїв, думок». Ці та інші формалістичні ідеї значною мірою виростили з неокантівського тлумачення суб'єкта і об'єкта процесу пізнання. Було творчо переосмислене і використане також тлумачення Гегеля про те, що людина пізнає дійсність, змінюючи, творячи її. У цьому процесі людина створює сама себе, свою здатність до вірного розуміння реальності. Відповідно до постановки творчих завдань, формалісти були переконані, що мистецтвознавчий аналіз потрібно очистити від будь-яких вислідів виражених у ньому релігійних, філософських, політичних та інших «проявів часу», що не мають ніякого значення для мистецтвознавства, бо всі вони є лише зовнішніми.

З огляду на певний нігілізм формального мистецтвознавства початку ХХ ст. щодо філософських, історико-культурних та морально-етичних поглядів на мистецтво, сформованих раніше, доречним може бути звернення до імперативу «духовності» в історії мистецтва. До яскравих проявів такого теоретичного погляду належить «духовно-історичний» метод М. Дворжак.

М. Дворжак, австрійський історик мистецтва (чех за походженням), один з найбільш знаних представників віденської школи мистецтвознавства. Історія мистецтва тлумачилася Дворжаком не стільки як формальна історія стилів (як, наприклад, у Г. Вельфліна), скільки як частина духовної історії людства. У повній мірі викладу і наукового обґрунтування ця новаторська ідея була розкрита Дворжаком у книзі «Історія мистецтва як історія духа», в якій систематизовано розвиток мистецтва II – XVII століття.

Дворжак доводив те, що простір перетворюється з фізично-оптичного феномена у метафізичне поняття, і, водночас, з пояснювального елемента зображення стає невід'ємною частиною зображення. Як наслідок, середовищем для зображення видінь, знаків, символів замість звичного земного побутування, стає певний ідеальний вільний простір, в якому будь-яке земне, відчутне, механічне, вимірюване тощо, втрачає своє значення і вплив. Дворжак спрямовує «художній» погляд у глибину, де однаково легко побутують двовимірні і тривимірні «фігури». Їм не властиве наслідування дійсності, вони втрачають власну матеріальну природу.

Ці трансформації «ілюструє», зокрема, середньовічна культура, в межах якої відношення між формальною і просторовою композиціями пройшли кілька етапів розвитку. Так, доба християнської античності була наділена абстракт-

ним духовним зв'язком і рухом дематеріалізованих форм в ідеальному просторі. Епоха романтичного мистецтва включала взаємно підпорядковані об'ємні форми й ідеальні, але кубічно проєктовані тіла в просторі та об'єднували їх в абстрактну композицію. Для готики був характерний «ідеальний» зв'язок об'ємних форм, ніби розташованих у своєрідних «реальних отворах» у безкінечному просторі [3]. Таке трактування матеріальних і духовних об'єктів, а також матеріального і духовного середовища, стало важливим кроком до панівного в новому часі погляду на всесвіт, як вищу єдність, порівняно з якою всі інші, звичні нашому сприйняттю, речі та феномени природи являються лише частковими. Наголоси, зроблені М. Дворжаком, справедливо вважаються новими кроками до розвитку концепцій соціології у мистецтвознавстві, які були продовжені його учнями і послідовниками — Ф. Анталом, О. Бенешем та А. Хаузером, а також представниками «школи Варбурга» (Панофським, Франком та іншими).

Отже, розвиток формального методу був тісно пов'язаний з формалістичними тенденціями як в естетиці, так і в мистецтві. Водночас заслуга наукових шкіл кінця XIX – початку XX ст. полягає не стільки у розробці формальних підходів до мистецьких явищ взагалі, скільки в тому, що було створене сучасне мистецтвознавство як самостійна наукова дисципліна, забезпечена власним апаратом формального аналізу. Практично всі сучасні мистецтвознавчі школи (психологічного, філософського, соціологічного, культурологічного, або інших напрямів) активно й успішно застосовують науковий ресурс формального методу.

З позицій формального мистецтвознавства твори просторових мистецтв стали зримою єдністю закономірних просторових взаємозв'язків. Відповідно до цього формальний аналіз був спрямований на дослідження елементів, з яких складається художнє ціле і законів або принципів, на основі яких ці елементи поєднуються у гармонійне ціле. Теорія формалізму визначає, що художник втілює свій задум шляхом авторського, суто художнього, відбору та обробки всього матеріалу на підставі власного «зорового» досвіду.

Спосіб «активного зору», притаманний художнику, перетворює «форми буття» у «форми дії», які своєю чергою, так само закономірні, як і розумові форми наукового пізнання. Саме спосіб «активного зору» може бути ототожнений з процесом дослідження, де «художній» погляд виступає як універсальний дослідницький інструмент, а мистецька творчість, «фактично стає наукою», якщо відштовхуватися від того, що «наука оформлює дійсність для розуму, а мистецтво — для ока» [5].

1. Арсланов В. Г. Западное искусствознание XX века / В. Г. Арсланов — М.: Академия-М, 2005. — С. 133. 2. Там само. — С. 135. 3. Вашетов А. Г. Дворжак Макс / А. Г. Вашетов // Культурология. XX век: Энциклопедия. — СПб.: Университетская книга, 1998. — С. 164. 4. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Г. Вельфлин — М.-Л.: Academia, 1930. — С. 279. 5. Габричевский А. Г. Морфология искусства / А. Г. Габричевский — М.: Азбука - М., 2002. — 411 с. 6. Гинзбург К. От Варбурга до Гомбриха / К. Гинзбург // Мифы — эмблемы — приметы. — М.: Новое издательство, 2004. — С. 51-132. 7. Кіплінгер Д. Модернізм / Енциклопедія

постмодернізму / Д. Кіплінгер; за ред. У. Вінста та В. Тейлора — К.: Основи, 2003. — С. 269.
8. Соколов М. Н. Гильдебранд (Hildebrandt) Адольф / М. Н. Соколов // Культурология. XX век. Энциклопедия. — СПб.: Университетская книга, 1998. — С. 149.

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ КОНЦА XIX - ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА (ИСТОРИЧЕСКИЙ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ)

Анализируются на теоретическом и методологическом уровнях истоки и некоторые особенности развития формального метода искусствоведческого анализа в европейской художественной и художественно-теоретической практике конца XIX – начала XX вв. Отражены теоретические взгляды и отдельные труды ведущих искусствоведов и художников.

PROBLEM IN THE EUROPEAN ARTISTIC FORMS OF ART CRITICISM OF THE LATE XIX - THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY (HISTORICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS)

Analysed on theoretical and methodological levels sources and some features of development of formal method of study of art analysis in European artistic and artistically-theoretical practice worker of end XIX – XX of century. Began theoretical looks and separate labours of anchorwomen art critics and artists.

Стаття надішла 13.11.2014

УДК 7.036

М. І. Ваєрух

Українська академія друкарства

ТВОРЧИЙ ДОСВІД ХУДОЖНИКІВ ЛЬВОВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1960 — ПОЧАТКУ 1970-х рр. У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Розглядаються питання, пов'язані із проблемами розвитку в умовах тоталітарного суспільства образотворчого мистецтва Львова в контексті української культури періоду так званої «хрущовської відлиги». У цей складний та наповнений відносно свободою та непередбачуваністю час львівські художники зуміли створити мистецькі твори, що зайняли належне місце в історії українського образотворчого мистецтва.

Українське образотворче мистецтво, нонконформізм, тоталітаризм, соц-реалізм, традиції

Процеси мистецьких відкриттів та експериментів у царині образотворчого мистецтва, що мали місце в середовищі львівських митців другої поло-