

ЕЛАСТИЧНІСТЬ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ: ВІЗУАЛЬНО-ПЕРЦЕПТИВНА СЕМІОТИКА ГАЙНРІХА ВЕЛЬФЛІНА

Олег Коваль

The Elasticity of Art Historical Discourse: Heinrich Wölfflin's Visual Perceptive Semiotics

Oleg Koval

Aim. This article examines the phenomenon of 'elasticity' within Heinrich Wölfflin's methodological framework and its significance for contemporary art-historical discourse. It analyses the interplay between visual-perceptual categories and abstract semiotic structures in Wölfflin's writings, exploring how his formal analysis can function as a flexible system of image interpretation that combines a rigorous morphology of art with historically variable modes of perception. Particular attention is paid to the capacity of Wölfflin's 'fundamental concepts' to be adapted to the analysis of visual texts from different periods. The article approaches the Swiss art historian's theoretical legacy through the concept of the 'elasticity of art-historical discourse' and from the perspectives of pictorial, abstract, and verbal-pictorial semiotics.

Methods. The study combines conceptual, semiotic, and textual analysis. It draws on linguo-aesthetic and semiotic approaches to art-historical theories and methodologies, focusing particularly on Wölfflin's idea of 'pure visibility', which treated form as an autonomous artistic phenomenon and articulated it through semiotic and linguistic categories.

Results. The analysis of Wölfflin's writings identifies elements of a proto-semiotic system possessing the characteristics of an abstract metalanguage through which the theoretical foundations of Wölfflinian art history are conceptualised. The article argues that Wölfflin's understanding of artistic form may be interpreted in relation to the Peircean model of artistic semiosis and its application to art-historical analysis, in which visual-pictorial codes are necessarily articulated in verbal language. Wölfflin's oppositional pairs, developed through his study of Classical, Renaissance, and Baroque art, may accordingly be understood as an ensemble of implicit semiotic structures, each involving a dual interpretation of formal characteristics. The pictorial-indexical and rhetorical functions embedded in Wölfflin's art-historical discourse reveal the principles of its internal organisation and transform it into a self-describing conceptual system. Concepts of form thereby acquire a transitive and transformative character.

The article advances the hypothesis that a conceptual system intended to describe and interpret formal structures in art may be organised as a semiotic model of interpretation. It argues that Wölfflin's theoretical legacy retains considerable potential for post-semiotic and supra-semiotic research. Particular attention is devoted to his analysis of Dürer's drawings, published shortly before *Principles of Art History* (1915). This case demonstrates a synthesis of object-specific interpretation and a broader formalist approach, as well as the emergence of style as a central analytical category.

Conclusions. The study demonstrates the relevance and effectiveness of applying general semiotic and linguo-aesthetic methods to the analysis and interpretation of twentieth-century paradigms of art history and art theory, particularly those founded upon the formal structures of visual language and their verbal articulation.

Keywords: *Wölfflin, semiotics of art, linguistic articulation of the visual, elasticity of discourse, recursion, expansion, condensation, Dürer's drawings, twentieth-century art theory, semiotics of the image, visual perception, formal method.*

Завдання нашої статті полягатиме в тому, щоб виокремити наріжний чинник семіотизації механізму стиле- та формотворення в історії мистецтва, яким він є оприявненим в структурі візуально-перцептивних категорій Вельфлінського семіозису.

Крізь феномен «еластичності» судження про мистецтво (дискурс), унаочнений в структурі методологічного інструментарія Г. Вельфліна (про це розділ II), який уповні можна, переоповівши блискучий вислів феноменолога В. Ермоленка (Ермоленко 2011, с. 152), назвати «іменувальним тезаурусом мистецької реальності», — ми намагатимемося розгледіти взаємодію візуально-перцептивних категорій (кодів) та абстрактних семіотичних структур, що проступають в процесі самого стилевого дискурсотворення.

Його складові трансформуються у гнучку систему семіотичних інтерпретант візуального образу, яка дозволяє поєднувати морфологію мистецтва з динамічними змінами сприйняття його форм. Особливу увагу ми приділемо здатності «основних понять» Г. Вельфліна адаптуватися до різних форм взаємодії іконічно-індексального та лінгвістичного символізму, проступаючих у фігуративних пластичних процесах, узятих дослідником класичних та некласичних форм візуальності до уваги (розділ I).

Точкою відліку нашого розуміння засад формальної школи в історії мистецтва, на прикладі методології Генріха Вельфліна (1864–1945), буде думка про те, що засновник сучасної історії та теорії мистецтва не просто вибудовує загальну концепцію знакових систем, а формує погляд на мистецький семіозис як на надартефактну та абстрактну семіотику. Точніше, як на супралінгвістичну семіотику, референт якої може бути сумарно потрактованим як ансамбль більш чи менш прозорих чи імпліцитних семіотичних систем, а сигніфікат вкладається в комбінований еластичний, хоч і вибудований на жорсткій основі бінарних протиставлень, дискурс, в якому кожен перцептографічний та мистецький факт, кожна іконограма, несе на собі печатку подвійного інтерпретування.

Побудуємо наш «коментар» до аналітичних («протосеміотичних») студій Г. Вельфліна на його тексті до невеличкого альбому «Рисунки Альбрехта Дюрера» (Wölfflin 1914), що вийшов у 1914 р. за рік до видання «Основних понять історії мистецтва», у видавництві Рейнхарда Піпера в Мюнхені.

На нашу думку, цей текст є майже готовим теоретичним проєктом «пикторіальної семіотики», а точніше, — «прото-семіотики» початку XX століття, що знайде свої розгорнуті продовження у семіотиці Ч. Пірса, Ф. де Соссюра та інших.

Як зазначав сам дослідник, «історія стилів — це історія зміни способів бачення» (Wölfflin 1915, р. 78). А морфізм способів бачення візуальних форм, принаймні на рівні комбінаторики та синтаксису, — і є семіотика. Текст до альбому рисунків Альбрехта Дюрера найкращим чином демонструє цю тезу.

Вельфлінський, максимально конкретизований та ґрунтовний коментар до рисунків А. Дюрера, що передує головному теоретичному трактату мистецтвознавця, визначаючому принципи екзистенції мистецтва (Wölfflin 1915), є співмірним за своїм методологічним спрямуванням виданому раніше, у 1913 р., «Курсу загальної лінгвістики» Фердинанда де Соссюра. Як і у швейцарського лінгвіста, інтерпретаційний акцент Г. Вельфліном ставиться не на самих категоріях форми, оприявнених через опозиції «лінійне / живописне», «площинне / глибинне» тощо; не через означники пластичного мислення, що індексально потрапляють у фокус формального аналізу: лінія, колір, форма, пропорція, композиція, ритм, симетрія тощо, — а через відносини між ними (Jakobson 1985, р. 125).

Особливо підкреслимо, що Г. Вельфлін, обираючи у якості об'єкта аналізу класичну та некласичну образні системи (Готику та Ренесанс, Ренесанс та Бароко; графічну систему мови А. Дюрера чи живописну систему Рембрандта), використовує принцип семіологічної «граматичності» задля більш чіткого визначення засобів семіотизації перцептивного та просторового кодів. В цьому плані зміна «форм бачення» (Вельфлін) супутня зміні в структурі перцептографії естетичного знака, що супроводжується зміною уявлень про природу візуальної типізації як такої. Лінійні та нелінійні співвідношення ідеографічних та візуально-графічних систем в творчості А. Дюрера дорівнюють ситуації, яка, за Г. Вельфліном, вступає у нелінійні відносини з символічно організованим стильовим простором. Запропонована Г. Вельфліном текстуальна прагматика візуального знака (розщеплення його на два способи означення), по суті, є «граматикою» візуального тексту, який стає нічим іншим, ніж результатом аглютинації візуальних субстанцій та планів вираження в певні образні синтагми. В цьому аспекті формалізм Вельфліна визначає семантичну вмотивованість образних граматичних структур та їх когнітивно-образних відповідників.

I

Corollarium. Повернімося до тексту розвідки Г. Вельфліна про рисунки А. Дюрера (Wölflinn 1914, р. 1-27). Не маючи прямих збігів з власною монографією 1905 р., текст Г. Вельфліна до альбому рисунків майстра Північного Ренесансу проблематизує розуміння візуального образу як епістемічного предикату мистецького висловлювання, що перебуває на перехресті фактів мистецької реальності і семіографії (перцептографії) знаків художньої форми. Ми б насмілилися вважати саме цей текст, а не «Пролегомени до психології архітектури» 1886 р. (оприлюднених лише у 1946-у р. XX ст.), своєрідним «резоне» вже сформованого методу дослідження «історії змін способів бачення», у вигляді якої постануть «Основні проблеми...».

І справа не лише у тім, що цей текст *вже містить* унаочнені ознаки майже готової формалізованої системи опису візуальної мови, і не лише в тому, що у ньому *вже є оприявленою* створена на базі певних концептів та методологічних абстрагувань *семіотика типізованих схем аналізу художньої форми* (Antal 1949, р. 49), а в тому, що ми (задовго до логічних концепцій Р. Карнапа, Д. Мура та Л. Вітгенштайна, хоча і услід Ч. Пірсу та де Соссюру) стикаємося тут з однією з перших абстрактних теорій невербальних знакових систем (щоправда у доволі спрощеному вигляді), яка сама по собі є внутрішньою семіотикою.

І саме в такому сенсі вельфліанська семіографія візуальних форм збігається з семіологією мови Ф. де Соссюра (можливо, лише у цьому): в ній, як і в соссюрівському проєкті мови, «все тримається одне одного разом» та «немає нічого, крім протиставлень» в системі образного висловлювання.

Між тим, вказана ознака — наявність системи протиставлень, що вкладається в ряди вільних констеляцій та інтердепендентностей — скоріше схожа на систему, що вимагає розрізнення знаків, фігур та субстанцій, ґрунтуючись на діакритичному принципі (принципі семіотичного розрізнення) опису графічної мови А. Дюрера, який виблискує у побудованій пізніше оригінальній теорії форм бачення як історії стилів.

За допомогою зменшки фігур та ознак, теоретичних висновкувань та емпіричних спостережень Г. Вельфліном уможливлено побудову легіону пластичних та теоретичних смислів, за якими просвічує спостережливий аналіз еволюції візуальних форм.

Конкретизований матеріалом, він значно глибший за подальші теоретичні висновки — Вельфлінський аналіз спрямований на реальне відкриття творчого методу та засад пластичного мислення певного автора (Вельфлін завжди обирає співмірні та нерівноцінні

величини (Дюрер / Рембрандт, Веласкес / Гольбейн і т.п.).

Але за конкретним роглядом та студіюванням завжди відкривається механізм утворення безлічі «візуальних текстів», побудованих на диглосії семіотичних кодів: перцептивних, предметно-функціональних, індексальних, конотативних та символічних.

Саме теорія Г. Вельфліна, сконденсована в конкретному аналізі пластичної форми, дає достатньо підстав, щоб розглянути та віднайти за архітектонічними, живописно-пластичними та візуально-перцептивними кодами певний кореляційний механізм співставлення «одиничного» і «загального», формального та смислового, — інакше кажучи, вирахувати структуру «одномірного, хоча б і ієрархізованого» синтаксису вербальної мови» та «двовимірного синтаксису живописної мови», вербального мовного образного виразу та «тривимірного синтаксису» мови скульптурно-пластичної (Preziosi 1979, p. 66, ця думка також самостійно висловлена в теорії формалізації образного синтаксису лінгвіста-семіотика Ю. К. Лекомцева).

Доречним буде згадати з цього приводу слова У. Еко, який вбачав у мистецькому семіозисі полімодальність процесів гібридизації кодів та планів, своєрідну «казуїстику» міжвидових та морфічних трансформацій між означуванням — означуючим та їх інтерпретантами: «...жодний семантичний аналіз не може бути повним без аналізу вербальних висловлювань за допомогою візуальних, об'єктних та біхевіоральних інтерпретантів, і навпаки» (Еко 2004, с. 276). І далі: «Оскільки інтерпретант прирівнюється до будь-якої закодованої інтенційної властивості змісту, оскільки ці властивості можна виокремити не інакше, як під виглядом інших знаків (тобто інших репрезентаменів), елементи змісту стають чимось таким, що ми здатні фізично випробувати» (Еко 2004, с. 276). Як на приклад до цієї ситуації, італійський семіотик посилається на Розеттський камінь, — Г. Вельфліну ж достатньо навести фокус уваги на контраст між лінійним рисунком, що дає чітку та ґранично виражену форму, та тонально вираженою формою майстерових гравюр, полишивших межі лінійності та наближених до живописного розуміння семантизації поверхні та площин.

Тут Г. Вельфлін вбачає мерехтіння образів, смисли яких не прояснюються формою, а проблематизуються нею. І за кожним рухом Дюрерової сухої голки, як демонструє дописувач, виростають нові сплетіння знакових систем, крізь які проглядає конотована вербальною мовою система графічної писемності.

Як приклад специфічного балансування між означуванням — означуючим в ситуації асиметрії вербального та індексально-іконічного символізму ми вважаємо за потрібне вказати на присутність в композиційно-пластичній будові форми відомої гравюри дивовижного та загадкового знака «I» з багатоконотативною семантикою в написі «*Melencolia I*». Чим він є та що він значить: цифра «один», порядковий числівник з полімодальним значенням «перший», що виходить за межі нумерологічного контексту; іконічний супрематизований вираз-знак самої мовної форми (подібно до вербального «і», яке замикає у собі / на собі усе те, з чого складається мова як така — звуки та графеми (фонетика та графіка), морфеми (морфологія), слова (лексика), речення (синтаксис), висловлювання (текст, дискурс), перформатив (мовленнєвий акт); буква «I» в граматичному значенні наказового способу дії в дієслові — «*ire*» ('йти'); перформативний дейктичний акт: «увага, небезпечно — тут і зараз меланхолія»?

Вельфліанська семіотика робить дюрерівське «I» тим інтерпретантом, що включає у себе усе те, що становить природу пластичної мови — форму, площину, простір, лінеарність, тональну живописність, світло / колір, світлотінь, тон, образ баченого як наслідок осязальності та сугестивної сили візуального мислення.

У будь-якому разі відчутною стає необхідність вийти на лінію констатації існування абстрактного ряду семіотичних значимостей, що дозволяють усунути асиметрію дискретно-мовних та недискретно-образних «плерематем-перцептограм» візуальної форми як осердя

певного стилю.

Справа не в тім, що Вельфлін будує «теорію усього» в мистецтві, навспак — мова про те, що своїм аналізом та теоретичним розмислом Г. Вельфлін звертає нашу увагу (згадаймо: індексальність це те, на що звернуто нашу увагу тут і зараз) на саму матерію форми, крізь яку художній знак комунікує з інтерпретантою та інтерпретатором.

Спостерігаючи за текстом Дюрерової альбомної аналітики, відчуваєш, що Г. Вельфлін замислюється над проблемою: чи дійсно носій художнього знаку несе на собі певні значення і смисли? Референт знаку (рисунок Дюрера) завжди перебуває на берегах носія знаку та оприявлений у його відблисках. Утім, вказуючи на щось поза самого себе, цей знак апелює до ментального образу певної речі, реконструйованого, а можливо, існуючого на ґрунті вербальних дескрипцій та дефініцій. Крізь їх формалізацію та схематизм, як не дивно, і проступають риси сучасної пікторіальної семіотики та постсеміотики (Pearson 2015, p. 135-181, 1988), що потребують нової формалізації.

Це і робить теоретичний доробок Г. Вельфліна вкрай актуальним для сучасної семіотики, антропології, теорії та історії мистецтва (Deliege, Dondero & D'Armenio. 2025; Impett & Offert 2023; Tauber 2022). Аналіз наведених джерел міститься в ґрунтовній розвідці (Котляров 2025, с. 34).

Scholium. Спробуємо прослідкувати те, як працює формальний апарат аналізу Вельфліна на конкретному матеріалі — рисунках Дюрера, охарактеризованих дослідником в тексті альбому 1914 р., що з'явився друком на початку Першої світової війни.

Як і загальна концепція формального методу, аналіз рисунків Дюрера тут позбавлений будь-якого ідеологічного, культурологічного, історико-мистецького контексту, — головний принцип, що стверджується: спочатку надивленність, потім — міркування про предмет, характер, мету та сутність техніки рисувальних мистецтв, відповідних стилю А. Дюрера. У фокусі уваги — *лінійний стиль як метод графічного мислення* (думка про те, що він належить ренесансному майстру XV ст. і рефлексується глядачем початку XX ст., приходять пізніше).

Текст Г. Вельфліна, не приховуючи професійну специфіку мистецтвознавчої оповіді, спрямовує увагу читача не на окремі твори (хоча їх уповні й послідовно охарактеризовано), а на *«рисувальну формулу»*, на фундаменті якої Дюрер збудував оригінальну виражальну систему власної графічної мови. Виклад матеріалу має інтегральний та сумарний характер, крізь який відразу вивіднюється дихотомія «лінійного» та «живописного», в межах якої й означено історичну роль А. Дюрера-рисувальника та графіка (у порівнянні з Гольбейном, Кранахом, Грюневальдом, Альтдорфером, і, звісно ж, — Рембрандтом).

Г. Вельфлін розуміє графічну форму Дюрерівських рисунків дуалістично: як контраст між лінійним означником форми та тональними масами і плямами. В їх суміші лінія втрачає справжню виражальну значимість, хоча і не зникає остаточно.

Критерієм лінійної присутності, за Вельфліном, є рух лінії, спостережений оком, та майже тілесна відчутність лінійного кістяку, каркасу, остову, що будує і форму, і загальну композицію гравюри. В її лінійній довершеності — гранична й чиста зримість, крізь яку оприявлено та виражено смислотворчу та стилетворчу функцію художньої оповіді.

Зосередившись на дюрерівських лініях — крупних, узагальнюючих ціле, таких, що складаються у метро-ритмічну рухливу підпорядкованість, що вкладається у синтагматичні послідовності (ось де поступає синтаксична орієнтація концепції форми у Вельфліна), дослідник, поки ще не торкаючись конкретних творів, зазначає, що для А. Дюрера було важливим розуміти форму проєкційно, як арабеск, а об'єкт сприймати частиною більш загального цілого — картинної площини та лінійної зв'язності її елементів. Чому? Тому, що лінійні послідовності доповнюються відпрацюванням декоративності як означника сукупних фігуративних складових, завдячуючи якій зрощується та збагачується пластичне повідомлення.

Г. Вельфлін звертає увагу на знакотворчу функцію не стільки Дюрерової лінії, скільки його штриху, — рухливого, динамічного. Кожен штрих тут виявляє форму, а кожен контур втрачає у Дюрера свою здатність утримувати на своєму кордоні фігуративні сутності об'єму.

Більш того, розглядаючи рисунки до «*Aposcalypsis cum figuris*», Г. Вельфлін семантичне протистояння світла та темряви виявляє на оптиці іншого бінаризму: контурна лінія виявляє морфологічну динаміку рисувальних площин — там, де композиція потребує не просто визначити контраст між висвітленою та зануреною у темряву форму, а виявити висвітлену форму на світлому тлі, контур набуває смислотворчої якості. Він, залежно від товщини та енергетики штриха, керує площинами, що знаходяться у полі зіткнення освітлених та затемнених зон та робить простір аркуша насиченим концентрованим сугестивним контекстом. В протиставленні стрімкості лінійного руху та тональної застигlosti криється основна семантична антиномія добра та зла, втілена в тематиці гравюрного циклу.

Сформована Г. Вельфліном точка зору зумовила своєрідний та оригінальний погляд на лінійність у її співставленні з живописністю: лінія збирається у синтагми-послідовності, в остов форми, яку, немов річки острів, огортають тонально-декоративні штрихові акценти.

Головна умова такого зв'язку — не втратити сугестивну силу, осязальність, перцептографічну ясність та зорову відчутність лінійної графічної, рисувальної форми.

Але проблема тут бачиться Г. Вельфліном дещо глибше: лінійність стає провідною матрицею пластичного мислення північно-ренесансного художника, спільним знаменником якого є площина, акцентований абрис, що отримує самостійний і мелодичний голос в кордонах листа, вміщуючи в своїх межах загальне тлумачення форми, прислугуючись задачам її моделювання. «Спробуй лінійний стиль звернутися до живописності, — і контур миттєво обесцінюється» (Wölflinn 1914, p.2-3).

Живописність сприймається як зайвий домішок до лінії як просторового орієнтиру, більш того, — звільнена від штрихування й тональних мас, лінія стверджується як окремий засіб моделювання форми, хоча площина і надиктовує їй інтонації декоративної краси. Остання належить не лінії як такої, а моделюючому штриху, що формує зображальний предмет, задля якого лінійність і отримує пластичну прозорість і виражальний смисл.

В середохресті живописних елементів лінія втрачає свою ясність, міць та губиться у загальній тональній масі (антиподом Дюрера тут, звісно, є Рембрант та його офорти).

Серед первісних завдань, що, на думку Г. Вельфліна, стоять перед Дюрером, — набуття формою сили проникнення в матеріал. Порятунком від живописності лежить в царині «проекційного бачення», що спостережливо дошукується відгуку від лінійних ритмів. Інша задача — стежити за відношеннями ліній на площині: по лініях, які перетинають значущі частини зображеної форми, встановлюється зв'язок між окремими точками форми та її кістяком. Тоді форма отримує свій зміст.

Г. Вельфлін наголошує: найголовніше для А. Дюрера — утворення (укладання на площину) «самостійного декоративного лінійного організму» (Wölflinn 1914, p. 3-5). Саме в цьому автор пластичного формалізму вбачає намір художника виконати вправно пластичну задачу та здійснити вихід до всеохопної характеристики обраної теми. Це і є його стильова визначеність як творчої індивідуальності. Це і є вказівкою на індивідуальний стиль як типізовану стильову формулу доби та регіону, національної школи.

Важливо зауважити, що лінія, на думку Г. Вельфліна краще, ніж колір та тон, передає національно-ідентичнісну визначеність мистецтва А. Дюрера як німецького (німецький стиль): за суворістю лінійно-площинного моделювання, вказує Г. Вельфлін, стоїть розуміння площини як світлонасиченого середовища, зі своєю здатністю передати форму прозоро та чітко, а звиви форми осмислити як її рух та живе дихання. Мистецтвознавці ХХІ століття назовуть це «найтонкішою чутливістю до форми речей та бажанням передати її ясно та

строго». Г. Вельфлін додає до вказаних ознак маркери мотивованості, досконалості та відсутності будь-якої випадковості.

До речі, творчий метод, що проглядається у Вельфлінській аналітиці Дюрерової графічної рисувальної форми, буде відновлено в проєкційному рисунку і українських митців ХХ — ХХІ ст.: Г. Бондаренка, В. Куликова, В. Ленчіна. Як і у Дюрера, за висловом відомого українського мистецтвознавця, — «на перше місце тут ставиться цілісність бачення форми, яке забезпечується логічною стрункістю аналізу її конструкції, тектоніки. Тектонічні якості малюнків забезпечуються широким застосуванням тональних узагальнень», що об'єднують елементи форми у єдину геометричну та лінійно-тональну, орнаментальну проєкцію (Шило 2021, с. 128).

Відштовхнувшись від цього пункту, відмітимо і встановлені Вельфліним суміжні ознаки стильової роздвоєності: «італійське / німецьке : готичне / ренесансне». Нейтралізуючим, майже інваріантним концептом, диференціюючим стиль, тут є людське тіло та характер його зображення. Німецький стиль потребує побудови форми з самої себе, — це форма закрита; італійська ренесансна стилістика тяжіє до субординації елементів та відкритості форми. У Дюрера сувора пропорційність та деталювання, — у ренесансного майстра, або художника Нового часу, наявні розмитість просторових форм та локальність осязальних акцентів.

Г. Вельфлін встановлює, а історія мистецтва підтверджує винайдене розуміння площини аркуша як засади існування та формальної достовірності графічної конструкції: властивості матеріалу в глибині предметної форми проступають крізь конструктивно-тектонічні складові її самої. І знов-таки Вельфлін знаходить аргументи на користь примату лінеарності над живописністю: «В рисувальному мистецтві Дюрера можна зустріти розчерки, начерковості, графічні колоратури, вичурності, укрупнення та загострення ліній, які потрібні лише для того, щоб надати висхідно блідій та бідній лінійній роботі власну цінність у порівнянні з натурою. Краса цілого закладена не лише в фігурах, але і в самій тканині ліній, в яку ці фігури певною мірою виявляються вплетені» (Wölflinn 1914, р. 5-6).

Тут надважливим є акцент на мисленнєвому абстрагуванні, що стає складовою рисувальної практики. Вона, таким чином, звільняється від прозаїчного натурального бачення.

Тому площина аркуша вирішується композиційно та формульно: вона відтворює не просто візуально сприйнятий образ, а його мисленнєву схему, ментальну картинку.

Пригадується відомий афоризм Ф. Цуккаро «*Disegno — segno di Dio in noi*» (цитую по пам'яті), в якому схильний до лінгвістичної гри митець випрацює маньєристичну етимологію внутрішньої форми рисунка. До речі, і А. Дюрер, якому не вистачало німецької сталої системи термінопонять, вдавався до оказіональної лінгвістичної гри: він вигадував новотвори на позначення характеру лінії, напр., такі, як — «яйцевидна лінія» на позначення еліптічної форми, «пламенюча лінія» — на позначення параболи, «равликова лінія» та «павукоподібна лінія» — для конхкоїди та епіциклоїди, про що у свій час згадував Е. Пановський. За цими оказіоналізмами стоїть і внутрішня потреба розмірковувати над формою не лише за допомогою циркулю та лінійки, а і вправної системи понять. Побіжно відмітимо здивування від того, що Г. Вельфлін обійшов своєю увагою досвід відкрито формалістичних композицій, реалізуючих кубічну систему зображень людини (реалізована в художній практиці маньєризму Вінченцо Фоппе, Л. Амб'язо, Дж. Брачеллі, а також Дюрер, Альтдорфер, Гольбейн). В ній на диво прямолінійно продемонстровано, як лінгвістичне мислення оспособляє мислення візуальне, уводячи елемент дискретності у континуальну візуальну форму. Нетипове з'єднання «лінеарності» та «орнаментальності», декоративності», яку зазвичай (Б. Віппер) пов'язують з «живописністю», автор коментарю до рисунків А. Дюрера своєю увагою не обійшов.

Аналізуючи графічні серії А. Дюрера — «Життя Марії» 1504 р., так звані «зелені Пасії» 1504 р. та «Великі Пасії» 1504-5 рр., «Апокаліпсис» 1498 р., — засновник формального

мистецтвознавства зазначає, що виразність побудови графічної конструкції аркуша та серії лежить в дюреровій методі суміщення проєкцій та щільному вплетенні фігур в конструктивно-тектонічну тканину графічної площини, в межах якої око, кружляючи формою, упізнає за окремим фігуративним мотивом взаємозв'язок цілого. Так формується «вірний оптичний базис». Можна припустити, що за ним Вельфлін і розгледів зернятко Дюрерового (німецького, північно-ренесансного) стилю.

Легко помітити, що за послідовністю аналітичного викладу, здійсненого Г. Вельфліном, неодмінно стоїть певний знаково-теоретичний каркас: вершинне ім'я принципу формобудови та означник творчого методу, укладеного на основі певного морфологічного принципу, що стоять поруч. Так спрацьовує закон семіотичної мінімалізації — схопити найголовніше зовні, щоб миттєво увійти у внутрішні смислові структури візуальності.

Г. Вельфлін постійно лінгвізує процес аналізу, розставляючи індекси своєї тілесної присутності як аналітика та коментатора художньої форми. Навіть в дрібних деталях опису та емоційних предикативних сполуках пропозицій бачення та знання засновник сучасного мистецтвознавства залишається на позиції, згідно якої повний аналіз бачення унеможливлений повз концептуально-поняттєву та лінгвальну визначеність самої сутності пластичної форми та її сенсотворчої формальної сили. Стріли термінологічної визначеності рухаються в осердя загального гештальта форми: все повинно бути абсолютно конкретним та простим, як і застосований до творів Дюрера метод формального аналізу, що досяг межової ясності у витлумаченні зорового сприйняття художньої форми.

Прикметним є і висновок, до якого доходить Г. Вельфлін, прогнозуючи свої пізніші роздуми, що знайшли своє відбиття в книзі «Італія та німецьке відчуття форми»: досягнувши нейтральної краси, А. Дюрер здобув не мінливого різнобарв'я проявів графізму, а незмінності досконалої візуальної форми в цілому. Тим самим творчий рисувальний метод Дюрера виявився здатним прищепити німецькому мистецтву прозорість та ясність пластичного мовлення (Wölflinn 1914, p. 26-27).

Corollarium. Отже — чи можна вважати формальний підхід до творів мистецтва, здійснений Г. Вельфліном, своєрідним семіотичним проєктом? Скоріше — семіографією.

Активна формотворча інтерпретація візуальних текстів відштовхується від сигналів форми частіше, ніж від її знаків, вкладаючись в своєрідну супрасеміотику, схожу на граматику Дерріда: «пошук сліду як загальної можливості усіх означаючих систем», — цитує Ж. Дерріда К. Батаєва (Батаєва 2026, с. 189).

Конструкцію такої семіотики ледь намічено у працях Дж. Елкінс, Д. Преціозі, П. Пірсон, Жемайтє (Elkins 2003, 1997; Pearson 1998; 2015; Preziosi 1979; Žemaitytė 2017, p. 152 - 161), утім очевидно, що вона здатна не лише оперувати заданими візуальними кодами синтактикою та семантикою образної форми, я — вона переписує формальний метод Г. Вельфліна на засадах текстуального прагматизму, роблячи можливим співвіднесення руху образів, стильових форм з рухом текстів, вкладених в формалізм тотального імаготексту.

Така супрасеміотика утворює лівізованість візуального. І механізми такої лівізації дійсно стають дискурсивно еластичними: принцип рекуррентності, що постійно повторюється, оприявлений у теорії Г. Вельфліна, попри свою тяглість до архівації та історичної вичерпності, через механізми експансії та компенсації як закономірностей будови еластичного мистецтвознавчого дискурсу несе за собою дещо глибинне — дозволяє бачити перцептограму мистецьких форм як когнітивну карту смислів, розташованих за ними, — карту, що актуалізує самою своєю присутністю засоби індексально-сигнального кодування пластичних та культурних смислів. Тому існування художнього знаку зі сфери міждисциплінарної та теоретичної турбулентності переводиться в сферу мотивованих правил конструювання форм вираження та змісту.

Виникає питання: чи є вичерпаним позитивний потенціал основних принципів мистецтва Г. Вельфліна? Якщо спиратися на наявні та приховані засади формалістичної теорії в її унітарному вигляді, як вона сформувалася на початок XX ст., то так, — він є вичерпаним. Якщо розуміти, що з елементарного статичного набору семіотично визначених бінарних та статичних ознак можна вилучити континуальну абстрактну семіотику, своїм формалізмом спрямовану на утвердження імаготекстності мистецтва, то стає наглядно продемонстрованим, що ми взмозі з цього набору висхідних теоретичних положень утворити нові мистецькі та мистецтвознавчі партитури, що отримують своє новітнє транскрибування і переклад в кодуючі послідовності «довгограючих» фреймів.

Ще один висновок навіяний нам теорією Г. Вельфліна: будь-яка чиста спроба теоретизування навколо мистецьких проблем розширює наш емпіричний досвід та досвід розумового узагальнення, забезпечуючи методологічно будь-які пошуки в царині інтерпретативного мистецтвознавства.

Теоретичні парадигми минулого іноді можуть лише прикидатися застарілими, однак для наших теренів вони аж ніяк не є опанованими та осмисленими. Виходячи за межі відомого, ми занурюємося у нову реальність, в якій кожен з мистецтвознавців отримує ствердну теоретичну базу під ногами, а кожен художник навчиться «писати рот так, як Моне писав захід сонця» (Дж. Берджер). Конвергенція теоретичних та художніх парадигм, здійснена на початку XX століття Вельфліним, ствердила постулат про те, що справжнім змістом твору мистецтва є не лише засоби сприйняття його форми (думка У. Еко), а формотворчі структури, підкорені єдиному принципу семіотичного абстрагування, завдячуючи якому формотворчі патерни бачення і постають як справжній зміст мистецького твору.

II

Риторична винятковість образного та рисувального мовлення А. Дюрера, висновкована Г. Вельфліним, змушує нас звернутися до риторичної специфіки його власної концепції. Давно помічено (В. Мейзерський), що при взаємокомунікації семантичних та формально-абстрактних знакових дихотомій, побудованих на морфологічних критеріях, виникають концептуальні парадокси, що уможливлюють розглядати матричну схему теоретичної типологізації як єдиний дискурс, який, будучи розглянутим як семіотичний конструкт, реалізує власну риторичну функцію. Вона спрямована на виявлення глибинного індексально-іконічного та вербального символізму, найбільш інтенсивно діючого на семіотично напружених локаціях: інтерпретації семантики форми та її стильової визначеності.

Специфіка такої риторики — в *ієрогліфізації* мистецтвознавчого письма, його асоціативності, що, будуючись на протиставленнях, вкладається в ланцюг характеризуючих синтагм, розгорнутих лінійно, утім вибудовує інтерпретативну семантику фігуративно-образних текстограм та іконограм в нелінійному вигляді, узгоджуючи простір мистецтвознавчих висновків з простором мистецького та культурного семіозису.

Причём, зазначимо, що Вельфлінське розуміння художнього знаку не зводиться до сталої та чіткої його референційної чи сигніфікативної характеристики, а межує між віртуальною (вісь відбору, експансії) та актуальною (вісь комбінування, компенсації) парадигмами семіозису. Як і в семіотиках Ч. Пірса та Р. Якобсона, тут акцент ставиться на диференційному характері художнього знаку, що і дає підстави Г. Вельфліну побудувати своєрідну «граматику візуальних форм», дивовижно суголосну майбутній «лінгвістиці візуального образу» Е. Гомбріха (Gombrich 1960).

Згодом обидві концепції отримують своє обґрунтування в книзі «Мови мистецтв» Н. Гудмена (Goodman 1968).

В загальносеміотичному плані цей підхід ствердиться в синтетичному терміні «*imagotext*» Т. Мітчелла (Mitchell 1994, р. 210; докладніше див. Батаєва 2026, с. 186-187).

Наголосимо на тому, що це поняття, яке охоплює в своїй нероздільності та незмісисимості візуальний образ, його словесну інтерпретацію, картинку, її назву та підпис до неї, — базується на принципі «пикторіальної самореферентності» (*pictorial self-reference*).

На нашу думку, такому ж саме принципу підпорядковані й славновідомі пари Г. Вельфліна.

Можна піти далі і зазначити, що постулювання Г. Вельфліним наявності опозитивних стилеформних пар, що дозволяють диференціювати форми бачення (стилі), є своєрідним мистецтвознавчим жестом, дорівненням дектиці (від грецького *deiknumi* — «вказувати») вербального мовленнєвого існування.

Необхідно враховувати, що домінуючий концептуальний смисл опозитивних пар, запропонованих Вельфліном, розкривається саме в ході іррадіації знакової сутності самого матеріалу: «лише вступивши в реакцію з тим чи тими методологічними інгредієнтами форми художній матеріал отримує свій експліцитний смисл» (як вважає О. Риков) (Левченков 2016, с.13–1).

Експериментуючи з синтаксисом візуальної форми, історик мистецтва винаходить власну мову аналізу та інтерпретації художнього факту, розуміючи, що і художній знак, і мистецький семіозис, позбавлений свавілля та долаючий асиметризм своєї структури, розкривають сутність стилю як історичного типу формотворення.

Інтуїтивна орієнтація на внутрішню мотивацію складових структури художньої форми позбавляє метод Вельфліна (звісно — історично та операціонально обмежений) критики та закидів в простому чергуванні накреслених принципів інтерпретації та механістичному чи монотонному їх застосуванні до доволі обмеженого історично та вкрай ізольованого стилістично матеріалу.

Дійсно, кожна нова форма кристалізації візуального у структурі стильового та художнього знаку у вигляді певних параметрів стилю зберігає свій схематизм, однак не можна заперечувати й того, що вона розкриває нову сторону семантичної змістовності художнього знаку, хоч би якою обмеженістю матеріалу не випробувалася сама ствердність певних принципів аналізу.

Очевидно, що, попри інтерпретаційну поразку Вельфліна-методолога на полі герменевтичної рефлексії щодо специфіки, наприклад, середньовічного «Бамбергського апокаліпсису» (Wölflinn 1921), не кажучи вже про абсолютну та навмисну відстороненість від творчості Сезанна, Гогена, Синьяка, Кандінського, Клеє та інших, сучасником яких він був, — конкретизовані зі сторони морфології стилю описи творів з мистецької спадщини Дюрера, майстрів Італійського Ренесансу та Бароко, дозволяють Вельфліну бачити форму такою, якою вона є насправді, випрацьовуючи ствердне, прозоре та міцне відношення до баченого, як про це оповідав сам дослідник видимої форми, — спираючись на дидактично сформовані, апробовані на значному матеріалі «принципи» історії та теорії мистецтва.

Дуалістичний підхід Г. Вельфліна до розгляду морфології зображення, що передбачає існування структури форм бачення (інкорпорується в ряди перцептивно-пикторіальних закономірностей) та стильових типів (рядів), що її унаочнюють, — є прикладом не стільки методолгії формальної школи (її слід закріпити за А. Гільдебрантом та А. Ріглем), скільки прототипом методу семіотично орієнтованого мистецтвознавства («історичної граматики іманентних мистецтву законів розвитку форми», «історичної граматики мов просторових видів мистецтв»).

Більш того: розуміння художньої форми як конгломерату знакових синтагм, що маніфестують сталість та повторюваність, тобто рекурсивність, формотворчих та

смыслотворчих засобів організації форми (стиль), дає підстави вбачати в “принципах” Г. Вельфліна майбутню теорію семіотичної маніфестації, подібної до генеративної граматики Н. Хомського, зі своїми законами морфологічної трансформації (врешті решт, все кружляє та живопетлює навколо 5-ти дуалістичних, дихотомічних пар автономних візуальних форм), візуального перефразування та шляхами теоретичного трансферу.

Крім того, концепція історичної зміни просторово-пикторіальних та перцептивних кодів як «форм бачення», започаткована Г. Вельфліном, відкриває методологічний шлях до розуміння мови просторових візуальних форм як системно-структурної єдності, аналогічної певною мірою системним універсалам природної мови.

На користь вказаного паралелізму, чи радше аналоговості, прислугується гіпостазування Вельфліном візуальності як «чистого феномену», ядро якого може бути описане через набір, суму формальних ознак; причому ядро це має властивості самодостатності, емерджентності та повторюваної рекуррентності. Скажімо ще впевненіше — маятник Вельфліна коливається між кісткою стильових означників, що вкладаються в матрицю кодуючих форм та стиль послідовностей хороших синтагм, та їх лінгвальних субститутів-замінників, утворюючих організм історичної граматики візуальних типів художньої перцептографії.

Асоціативно можна порівняти механіку коливань такого маятника з біномом Ньютона, загальний вигляд яких формалізується (як і у Вельфліна) через вираз своїх відносин у формі многочлена, в якому ступінневий ряд означників ітерується і набуває безкінечного виміру. Наявність пар протиставлень та наявність дуплетів, триплетів і т.п. є формою розгортання відносин у полімодальні сполуки, які, тим не менш, можна звести до протипічної первісної формули. Принаймні у такому порівнянні вишукується те, що становить основний підхід вельфліанської формальної школи — винайдення гештальту чогось, що до того його не мало, і винайдення порядку, утвореного внутрішньою необхідністю складання автономних візуальних форм. Увесь процес трансформації художніх патернів бачення зводиться до п'яти категорій, відповідних за процес формування гештальту. Заперечуючи наявність якогось єдиного принципу, розробник формального методу все-таки запевняє нас в тому, що, попри відсутність тісного зв'язку між категоріями, «кожна з них передбачає іншу і немов би відкриває шлях до утворення різних точок зору на один й той самий предмет» (Wölfflin 1999, p. 143).

Твір мистецтва, сприйнятий як знак, або уподібнений окремому знаку, визначається як структурна цілісність, означувальна семіотична одиниця, аналогічна певною мірою лінгвістичним одиницям, а тому і включеність такого тексту у дискурсивний контекст (у нашому випадку це характеристика аналізуємих стильових ознак певної доби) детермінується структурним каркасом твору, і тільки він підлягає аналітичній конкретизації та формальній інтерпретації.

Еволюція форми — еволюція її формальних ознак (напр., заміна геометрально-кристаломорфних форм біоморфними, ентоптичними — екзоптичними). Підкорені ідеограматичному принципу, встановлені формальні ознаки гештальту і є ознаками смислу, ототожненому зі способом бачення і щільно пов'язаного з духом доби.

Перефразуючи сказане, можна висловитися у такий спосіб: зміст твору є функцією від нейтралізації формологічних ознак в іконограмі твору, помноженій на відповідний їй вербальний та категоріальний термін означення.

Продуктивність цього підходу семіотично та історично підтверджує сама історія мистецтва: «Ідея Вельфліна щодо «форми як змісту» мусила бути близькою і навіть спорідненою для Кандинського. Ця концепція одержить розвиток у неопластицизмі Мондріана <...> Кубістам, футуристам та нефігуративістам історія мистецтва модернізму завдячує теорії та практиці форми як структурної одиниці твору» (Петрова 2025, с. 254).

Відомі опозиції Вельфліна, зконцентровані навколо візуальних, просторово-композиційних, морфолого-синтетичних та аналітичних ієрархій візуальних (мистецьких) об'єктів, можуть бути потрактовані (і, скоріше усього, вони такими і є) як «ансамбль більше чи менше імпліцитних семіотичних систем» (Greimas 1970, p. 52), що складає прототипічну абстрактну семіотику візуальної мови.

Мистецький твір (класичної чи барокової традиції — знов-таки істориком мистецтва обрано контрарну дихотомію) таким чином, є системою, де кожний елемент форми підлягає подвійному кодуванню та подвійній інтерпретації (*лінійне — живописне : площинне — глибинне : замкнута — відкрита форма; тектонічне — атектонічне : безумовна прозорість — умовна прозорість* тощо).

Таким чином, полімодальність семіотичного кодування, здійснена Г. Вельфліном, огортається «інтервізуальністю» та інтертсеміотичністю мистецьких форм, що у теоретичній площині пластичних категорій пересуваються з області перцептуальних форм у царину епістемічних смислів.

Об'єкти візуального сприйняття, як підкреслює Зено Вендлер (Vendler 1972, p. 162), належать *res extensa*, а не *res cogitans*, утім, будучи зануреними у матрицю категоріальних та добірних протиставлень-діакритиків, мистецькі форми набувають статусу предикатів пропозиційного відношення: вони утворюють окреме образне висловлювання, що вкладається у *когнітивний цикл інтерпретації* мистецького твору. Він, як завжди, розвивається від зорового сприйняття до пропозиційного втілення знання про форму, а первинне емотивно-перцептивне значення візуальної форми блякне на фоні виступаючого уперед епістемічного смислу самого стилю, що послідовно інтерпретується істориком та теоретиком мистецтва як когнітивний стиль доби.

Найближчий аналог для нас — еволюційна теорія Ф. Шміта, писана у Харкові у 1919 р., згідно догматичних засад якої («а поки я маю догматично мовити» (Шміт 1923а, с. 626)), «втілюючи створені уявою образи в художніх творах, мистецтво має шість проблем: ритм, форма, композиція, рух, простір, світло. Проблеми ці в мистецтві розробляються не всі відразу, а одна за одною, і в своєму історичному розвитку проходить через шість «стилів»: ірреалізм (проблема ритму), ідеалізм (проблема руху), ілюзіонізм (проблема простору), імпресіонізм (проблема світла)» (Шміт 2023а, с. 626; Шміт 2023б).

Різниця в тому, на відміну від Вельфліна, що Ф. І. Шміт доповнив свою шостичленну типологію стильових проблем відповідною послідовністю законів еволюції форм мистецтва, не обмежуючих його візуальною складовою, а доповнюючи видовим різнобарв'я — від зображальних до незображальних форм.

Між іншим, названий перцептивно-когнітивний цикл не втрачає свого головного акценту на функтивності мистецтва як семіотичної системи (він є і у Вельфліна, і у Шміта). Ядро її — система залежностей та когнітивно-перцептивних, субстанціонально-формальних проєкцій, а залежність та проєкції — завжди функція. Г. Вельфлін і будує свою абстрактну дедуктивну семіотику візуальної мови як текст (дискурс) та систему функцій одночасно: спочатку аналізу піддається ще цілісний, непочленований факт історії мистецтва як феномен пластичного мислення, він розглядається як клас, а потім встановлюється послідовність знакових форм, які членуються на елементи (стилю), що, у свою чергу, розглядаються як інкорпоровані в певну цілісність більш дрібні класи класів (знаки знаків).

Далі ці функціонально-стильові класи (*біоморфні : кристаломорфні елементи, перспективні : аспективні, статуарні : динамічні, координативні : субординативні* тощо) перетворюються на індекси бачення та збираються в більшу цілість, якій надається функціонально-типологічний (категоріальний) предикат, конкретизуючий та унаочнюючий саму ієрархію (парадигматику) візуальної системи: стиль певного ґатунку та історичного типу,

якому відповідають іманентні параметри бачення: *класичні / некласичні, ренесансні / барокові, графічні / живописні, дюрерівські / рембрандтівські* тощо.

Стиль мінлив. Мінливим є і візуальний гештальт. Розриваючись між індивідуальним, національним та історичним типами пластичного мислення (стилю), він тяжіє до автономії та чіткій парадигмальній фіксації у ланцюжку протиставлень, хоча б як і бажалося розповсюдити цей гештальт на будь-який епізод історії мистецтва.

На підставі такої дослідницької стратегії складається дедуктивно-аксіоматична теорія, згідно якої «Мова візуальності є формою, а не субстанцією». До речі, і категоріальна формологічна теорія Г. Вельфліна, і еволюційна теорія Ф. Шміта переводиться в дедуктивну аксіоматичну теорію логіко-лінгвістичного та квазіматематичного типу (теорія множин та оперування алгеброю класів форм), на підставі якої Вельфлін і будує свій аналіз.

В межах такого розуміння пластичні проблеми (точніше — проблеми пластичного, візуального мислення) форми, ритму, руху, композиції, простору, світла огортаються парасольковим концептом «Стилю» (у Шміта) та «Гештальту», у Вельфліна, а у Д. Преціозі, Дж. Елкінса та Т. Мітчела — мігрують у процесуальний рух від засобів та прийомів здобуття композиційної та формальної цілості до якісного результату семіотико-пластичного стилетворення (лінія, площа, тон, фактура, об'єм, маса, простір, рух, світло і т.п.), що проєктується на метафізичну динаміку форм, яка отримує свою семіотичну досконалість та візуальну гармонізацію на рівні тропологічної семантики — на рівні художніх тропів, візуального метафоризму та метонімічності як засобів дедуктивного оживлення пластичної чи лінгвальної форми.

Так, напр., метафора, метонімічні зсуви елементів форми, атрибутивність, синекдоха, акцентування, тотожність форм, дисонансно-консонансні відносини, асиметрія та симетрія, семантична синтакса, — завершуються переходом пластичної, візуальної комбінаторики у чітку та гармонійну композицію, а остання перетворюється у своєрідну знаковобразну-стильову цілість, уявну схему, модель «об'єктивізації стилю як феномена з власною внутрішньою логікою розвитку» (Котляров 2025, с. 34).

У вигляді дихотомічних пар категорій Вельфліна така схема отримує виражальну конкретизацію у «іманентних» візуальній мові закономірностях дистрибутивних та функтивних відносин.

Слід лише пам'ятати, що у Вельфліна за абстрактним поняттям завжди стоїть конкретний зміст-субстанція формовиявлення: за конкретним, наочним спостереженням за знаками форми завжди стоїть абстрактний семіотичний предикат, що набуває статусу універсального словесно-візуального концепту: *«лінійне / живописне, площинне / глибинне, тектонічне / атектонічне та т.п.»* (усі вони покриваються базовою дихотомією *«геометрико-кристаломорфне / біоморфне»*, на якій будується морфізм мистецького бачення. (Wölfflin 1999).

Однак зауважимо, що Вельфлін, на відміну від копенгагенських глосематиків, у власно розбудованій морфологічній системі йде шляхом від схеми до її розкриття її прямої стильової маніфестації (як він її на певному етапі розуміє); три рівні аналітики, задіяні Г. Вельфліном в принципах історії мистецтва: *«схема — актуалізація — конкретизація»* розгортаються не послідовно, а аккордно, майже одночасно, що зайвий раз підтверджує відомому пірсівсько-віттгенштейнівську аксіому — «форми бачення підлягають владі логічної та вербальної категоризації». Інакше кажучи — Г. Вельфлін будує власну матрицю візуальної категоризації та візуальної перцептографії, що отримує підтримку на рівні вербальної концептуалізації: *«лінійне / живописне тощо»*.

Виникає зафіксоване в теоретичній системі Г. Вельфліна явище «лінгвізованості візуального», лише в наші дні проінтерпретоване з позицій семіотики візуального нарративу

(Shohat 2002, p. 55; Sonesson 1988, Žemaitytė 2017, p. 152-161).

Так, досвід схематичної об'єктивізації патернів бачення у межах теоретичного проекту Г. Вельфліна робить живопис, графіку, скульптурну пластику самоописуючою системою на кшталт вербальної мови, а їй самій надає можливість візуальної репрезентації.

Цікаво, що у межах аналітичної графічної інтерпретації твору мистецтва, через досвід «тілесно-зорового вправлення ока у малюванні» (Котляров 2025, с. 34), або, за влучним висловом П. Котлярова, через досвід «активного аналітичного сполядання форми на папері» (Котляров 2025, с. 37), відбувається і зворотній інтрасеміотичний переклад знаків форми, інтерпретантою яких стають патерни бачення: споглядання, спостерігання, переглядання та морфчна гібридизація фізичного ока та ока художнього (Алфьорова 2008, с.60-65).

Вони у аналітично-графічній та словесній інтерпретації отримують різний характер. В межах цього процесу «апріорні закони зору», відкриті Г. Вельфліном, перетворюються на тотальне візуальне як засіб мислення формою, який набуває металінгвістичний характер (Bazin 1938, p. 227-231).

До системи дихотомій парадигмальних концептів художнього бачення, виявлених Г. Вельфліном, мистецтво постсучасності додає інші — *«однорідність / неоднорідність, ізотопія / анізотопність, зворотність та незворотність, детермінованість / андетермінованість, одновимірність / мультимірність, дискретність / континуальність, відкритість / замкненість інтерпретації»*.

Утім порівняльна та історично мотивована та обґрунтована грамати́ка та семантика візуально-просторових та перцептуальних кодів, і особливо вербально-пикторіальних, повинна утримуватися в чітко окреслених кордонах семіотичної репрезентації, пов'язаної з відповідними засобами інтерпретації.

Такими кордонами слід визнати сигнально-індексальне та вербально-пикторіальне кодування, знаково-символічне кодування, дейктико-іконічне та символічне кодування. Індексально-дектичний (та дейктичний) аспект потребує окремої дослідницької уваги, тому ми залишимо його осторонь, у відкладеному вигляді, наголосивши на тому, між тим, що вказані системи художнього семіозису, в межах якого і формувалася ідея чистих візуальних форм, обмежують привативну опозитивність вельфліанських пар в проявах акцентованої автореферентності мистецького твору, а в ситуації розвитку крипатологічного стилю та серіального стилю пикторіальної самореферентності (Mitchell 1994) та тілесної дейктичності набувають ознак «розмикання» художнього знаку. Саме вони роблять форми чистого бачення Г. Вельфліна підвладними архівації та обмежують сферу їх дієвого впливу в оптиці історії та теорії мистецтва, переводячи візуальну семіотику в площину супрасегментної семіотики, або постсеміотики (Батаєва 2026; Mitchell 2002, p. 165–181; Elkins 1995, 2009, Sarapik 2009; Bal 1998, 2013).

Там, де традиція візуальності актуалізує морфізм візуальності в індекс одиничного авторського стилю як втілення самоприсутності та тілесної дейктичності автора, там, де акцентується саморефлексивність та знакома разомкненість образу, там абстрактна семіотика Вельфліна не спрацьовує. Ось чому його бажання посунути категорії бачення на будь-який інший історичний тип мистецтва, окрім ренесансу та бароко, стає нездійсненим.

III

Scholium. У зв'язку з цим вважаємо доречним розширити цей вельфлінскіанський СЕМІОТИЧНИЙ «проект» за рахунок утвореної на глосематичній підставі пикторіальної семіотики А. Греймаса, увівши до розгляду концепції Г. Вельфліна теоретичний конструкт «еластичності (мистецтвознавчого) дискурса».

За Г. Вельфліним, мистецтво в ході свого розвитку втілює не лише різні способи бачення («змінюється сама мова з боку граматики й синтаксиса», за Вельфліним), а й різні форми семіотичної маркантності. Це призводить до більш гнучкого й стійкого процесу тлумачення мистецького твору, набувшого чітких обрисів еластичності у полі мистецтвознавчого дискурсу.

Методологічний принцип Г. Вельфліна дає підстави для випрацьовування методологічно прозорого, чіткого, доказового та проблематизованого базового засобу пояснення твору мистецтва («Тлумачення мистецтва», 1922), що спирається на системно-структурний принцип, подібний до принципу опозитивності знаків природної мови (Wölfflin 1999). Еластичний дискурс А. Греймаса, як і система протиставлень категорій візуальності Вельфліна, також має опозитивний, дуалістичний характер, — як і «пари Г. Вельфліна», він базується на операціях *експансії* та *конденсації* як механізмів текстотворення та дискурсотворення. Залогом *експансією* є *рекурсія*, повторюваність, відтворюваність одиниць (пластичної та вербальної мови, умовами конденсації є — *семіотичне абстрагування*, втіленням якого ми і вбачаємо суму принципів категоризації, «защитих» у методологію Г. Вельфліна.

За семіотикою візуальності та дискурсивності, елементарна фігура бачення («лінійне / живописне»; «площинне / глибинне», «тектонічне / атектонічне» і т. п.) є результатом морфосинтаксичної *конденсації*; художній твір є, в свою чергу, *експансією* синтаксичних одиниць мистецької мови в континуальну цілісність твору мистецтва як складного знаку.

Мистецтвознавчий (мета)дискурс ми вважаємо повною мірою втіленням *еластичності дискурсу* у вигляді семіотичної стратегії його побудови, що спирається на вказані механізми текстотворення. Теоретичні означення (*конденсація*) та сукупні ним теоретичні дефініції (*експансія*) є наглядним виразом *еластичності мистецтвознавчого дискурсу* (і дискурсу самого Г. Вельфліна) в контексті інтерпретаційного мистецтвознавства. Цей дискурс сповіщає, що художній текст справді є системою.

За «Пояснювальним словником» Греймаса-Курте (Greimas & Courtes 1982) «*еластичність дискурса*» (Élasticité du discours, Elasticity of discourse) визначається як специфічна властивість (природних) мов, що полягає у здатності дискурсу лінійно представляти (розгортати) семіотичні ієрархії різних рівнів. Вона функціонує через два протилежні процеси: експансію (розширення) та конденсацію (стиснення). Еластичність дискурсу співпадає з ідеєю трансформації (парафрази) мовних форм та двоплановістю (подвійним членуванням) природної мови як взірця семіотичної системи. Головна ідея «еластичності» полягає в потенційній та фактичній вкладеності дискурсивних сегментів в семіотичні ієрархії, які належать до різних рівнів певної семіотичної системи.

Різні механізми дискурсотворення (а в нашому випадку — розбудови теоретичної системи формальних правил та принципів аналізу візуальних форм), а саме *експансія та конденсація*, — здатні «розтягувати» або «стискати» семіотичні сегменти певної структури елементів (стилю?), які належать до різних рівнів знакової системи (візуальної мови), реалізуються через ітерацію, повторення поширення формальних структур на твори певного історичного типу. *Конденсацію* слід розуміти як стиснення, перетворення складних формально-семіотичних ієрархій у певну лінійну та парадигмальну послідовність класифікуючих форму ознак. Явище мистецько-дискурсивної експансії обґрунтовано та пояснювальне на рівні одиниць — формотворчих синтагм, продовжуючих своє існування за допомогою повторень, зумовлених складанням і підпорядкуванням; ці процеси зконцентровано навколо функціонально маркованого явища — рекурсивності. Навпаки, діяльність конденсації, прояви якої можна бачити в побудові різного роду метамов (мов документалістики, граматики, логіки, історії мистецтва тощо), є результатом синтаксичної конденсації форми, зведеної до каркасу елементарних синтаксичних одиниць.

За А. Греймасом, а перед тим і за Г. Вельфліним, найяскравішим прикладом *еластичності дискурсу* може служити гра мовних позначень та термінологічного дефініювання (випадки конденсації) стоячих за ним формально-пластичних трансформацій. Обидва механізми забезпечують гнучкість теоретичної системи, хай би якою сліпою вона не була по відношенню до девіантних для неї мистецьких форм.

Можна стверджувати, що досвід «старих» теорій мистецтва, до яких ми сьогодні повертаємося, є не тільки підґрунтям для нових іконологічних, герменевтичних, прагматистичних та семіотичних засобів аналізу традиційних і актуальних візуальних систем, а і стартовим майданчиком, з якого і можна ініціювати новий концептуальний поворот у царині дослідження візуальної та художньої репрезентації світу.

Зрозуміло, що цей поворот має відбутися тоді, коли само мистецтво підштовхне мистецтвознавство до теоретичних інновацій.

Зараз же нам слід зробити те, чого ми завжди були варті, – знов, ще раз помислити те, що давно вже було обмірковано не нами.

Список джерел і літератури

АЛФЬОРОВА, З., 2008, *Межі видимого: Становлення візуального мистецтва*. Харків: Харківська державна академія культури.

БАТАЄВА, К., 2017, *Візуальне від античності до постсучасності*. Київ: Кондор-Видавництво.

ЄРМОЛЕНКО, В., 2011, *Оповідач і філософ: Вальтер Беньямін та його час*. Київ: Критика.

КОТЛЯРОВ, П., 2025, 'Інтелектуальні витoki формальної школи: рання методологія Генріха Вельфліна', *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія*, 161(2), с. 33–38. Доступ: <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2025.161.5>.

ЛЕВЧЕНКОВ, Д., 2016, *Естетичний семіозис в образотворчому мистецтві*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук. Київ: Інститут філософії імені Г. С. Сковороди НАН України.

ПЕТРОВА, О., 2025, *Дивитися та бачити: Філософія мистецького досвіду*. Київ: ВД «АДЕФ-Україна».

ПУЧКОВ, А., 2013, *Нарис історії архітектурознавства*. Київ: Фенікс.

ШМІТ, Ф. І., 2023а, *Револуція та мистецтво. Український художній авангард: маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи*. Київ: Дух і Літера.

ШМІТ, Ф. І., 2023b, *Мистецтво: його психологія, його стилістика, його еволюція*. Київ: Дух і Літера.

ANTAL, F., 1949, *Florentine Painting and Its Social Background*. London: Routledge & Kegan Paul.

BAZIN, G., 1956–1958, *L'Architecture religieuse baroque au Brésil*. 2 vols. São Paulo: Museu de Arte; Paris: Plon.

DELIÈGE, A., DONDERO, M. G. & D'ARMENIO, E., 2025, 'Revisiting Wölfflin in the Age of AI: A Study of Classical and Baroque Composition in Generative Models', *Journal of Imaging*, 11(5), article 128. Available at: <https://doi.org/10.3390/jimaging11050128>.

ELKINS, J., 1997, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

ELKINS, J., 2003, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge.

GOMBRICH, E. H., 1960, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon Press.

GOODMAN, N., 1968, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.

GREIMAS, A. J., 1970, *Du sens: Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.

GREIMAS, A. J., 1984, 'Sémiotique figurative et sémiotique plastique', *Actes sémiotiques: Documents*, 6(60), pp. 5–24.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J., 1979, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.

IMPETT, L. & OFFERT, F., 2022, 'There Is a Digital Art History', *Visual Resources*, 38(2), pp. 186–209. Available at: <https://doi.org/10.1080/01973762.2024.2362466>.

MITCHELL, W. J. T., 1994, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

PEARSON, C., 1999, 'The Theory of Operational Semiotics', in J. Deely and C. W. Spinks, eds., *Semiotics 1998*. New York: Peter Lang, pp. 140–155. Available at: <https://doi.org/10.5840/cpsem199816>.

PEARSON, C., 2015, 'The Semiotic Paradigm View of Theoretical Semiotics', in P. P. Trifonas, ed., *International Handbook of Semiotics*. Dordrecht: Springer, pp. 135–179.

PREZIOSI, D., 1979, *Architecture, Language and Meaning: The Origins of the Built World and Its Semiotic Organization*. The Hague, Paris and New York: Mouton.

SHOHAT, E. & STAM, R., 2002, 'Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics', in N. Mirzoeff, ed., *The Visual Culture Reader*. 2nd ed. London and New York: Routledge, pp. 37–59.

SONESSON, G., 1988, *Methods and Models in Pictorial Semiotics*. Lund: Lund University.

VENDLER, Z., 1972, *Res Cogitans: An Essay in Rational Psychology*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

WÖLFFLIN, H., 1914, *Albrecht Dürer: Handzeichnungen*. Munich: Piper & Co.

WÖLFFLIN, H., 1915, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Munich: F. Bruckmann.

WÖLFFLIN, H., 1921, *Die Bamberger Apokalypse: Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000*. 2nd expanded ed. Munich: Kurt Wolff.

WÖLFFLIN, H., 1999, 'Principles of Art History', in E. Fernie, ed., *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*. London: Phaidon Press.

TAUBER, C., 2024, 'Heinrich Wölfflin's Classic Patterns of the Renaissance', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 87(1), pp. 120–134. Available at: <https://doi.org/10.1515/zkg-2024-1008>.

ŽEMAITYTĖ, G., 2017, 'Plastic Semiotics: From Visuality to All the Senses', *Sign Systems Studies*, 45(1/2), pp. 152–161. Available at: <https://doi.org/10.12697/SSS.2017.45.1-2.10>.

References

ALFOROVA, Z., 2008, *Mezhi vydymoho: Stanovlennia vizualnoho mystetstva* [The Boundaries of the Visible: The Formation of Visual Art]. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture.

ANTAL, F., 1949, *Florentine Painting and Its Social Background*. London: Routledge & Kegan Paul.

BATAIEVA, K., 2017, *Vizualne vid antychnosti do postsuchasnosti* [The Visual from Antiquity to Postmodernity]. Kyiv: Kondor.

BAZIN, G., 1956–1958, *L'Architecture religieuse baroque au Brésil*. 2 vols. São Paulo: Museu de Arte; Paris: Plon.

DELIÈGE, A., DONDERO, M. G. & D'ARMENIO, E., 2025, 'Revisiting Wölfflin in the Age of AI: A Study of Classical and Baroque Composition in Generative Models', *Journal of Imaging*, 11(5), article 128. Available at: <https://doi.org/10.3390/jimaging11050128>.

ELKINS, J., 1997, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

ELKINS, J., 2003, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge.

GABRICHEVSKII, A., 2002, *Morfologiya iskusstva* [The Morphology of Art]. Moscow: Agraf.

GOMBRICH, E. H., 1960, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon Press.

GOODMAN, N., 1968, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill.

GREIMAS, A. J., 1970, *Du sens: Essais sémiotiques*. Paris: Seuil.

GREIMAS, A. J., 1984, 'Sémiotique figurative et sémiotique plastique', *Actes sémiotiques: Documents*, 6(60), pp. 5–24.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J., 1979, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.

IMPETT, L. & OFFERT, F., 2022, 'There Is a Digital Art History', *Visual Resources*, 38(2), pp. 186–209. Available at: <https://doi.org/10.1080/01973762.2024.2362466>.

JAKOBSON, R., 1985, *Selected Writings. Vol. 7: Contributions to Comparative Mythology: Studies in Linguistics and Philology, 1972–1982*. Berlin and New York: Mouton.

KOTLIAROV, P., 2025, 'Intelektualni vytoky formalnoi shkoly: rannia metodolohiia Heinrikha Wölfflina' [The Intellectual Origins of the Formal School: Heinrich Wölfflin's Early Methodology], *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Istoriiia*, 161(2), pp. 33–38. Available at: <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2025.161.5>.

LEVCHENKOV, D., 2016, *Estetychnyi semiozys v obrazotvorchomu mystetstvi* [Aesthetic Semiosis in the Visual Arts]. Abstract of PhD thesis. Kyiv: H. S. Skovoroda Institute of Philosophy.

MITCHELL, W. J. T., 1994, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

PEARSON, C., 1999, 'The Theory of Operational Semiotics', in J. Deely and C. W. Spinks, eds., *Semiotics 1998*. New York: Peter Lang, pp. 140–155. Available at: <https://doi.org/10.5840/cpsem199816>.

PEARSON, C., 2015, 'The Semiotic Paradigm View of Theoretical Semiotics', in P. P. Trifonas, ed., *International Handbook of Semiotics*. Dordrecht: Springer, pp. 135–179.

PETROVA, O., 2025, *Dyvytysia ta bachyty: Filosofiia mystetskoho dosvidu* [To Look and to See: The Philosophy of Artistic Experience]. Kyiv: ADEF-Ukraine.

PREZIOSI, D., 1979, *Architecture, Language and Meaning: The Origins of the Built World and Its Semiotic Organization*. The Hague, Paris and New York: Mouton.

PUCHKOV, A., 2013, *Narys istorii arkhitekturoznavstva* [An Essay on the History of Architectural Studies]. Kyiv: Feniks.

SHOHAT, E. & STAM, R., 2002, 'Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics', in N. Mirzoeff, ed., *The Visual Culture Reader*. 2nd ed. London and New York: Routledge, pp. 37–59.

SHMIT, F. I., 2023a, *Revoliutsiia ta mystetstvo. Ukrainskyi khudozhnii avanhard: manifesty, publitsystyka, besidy, spohady, lysty* [Revolution and Art. The Ukrainian Artistic Avant-Garde: Manifestos, Journalism, Conversations, Memoirs and Letters]. Kyiv: Dukh i Litera.

SHMIT, F. I., 2023b, *Mystetstvo: yoho psykholohiia, yoho stylistyka, yoho evoliutsiia* [Art: Its Psychology, Stylistics and Evolution]. Kyiv: Dukh i Litera.

- SONESSON, G., 1988, *Methods and Models in Pictorial Semiotics*. Lund: Lund University.
- VENDLER, Z., 1972, *Res Cogitans: An Essay in Rational Psychology*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- TAUBER, C., 2024, 'Heinrich Wölfflin's Classic Patterns of the Renaissance', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 87(1).
- WÖLFFLIN, H., 1914, *Albrecht Dürer: Handzeichnungen*. Munich: Piper & Co.
- WÖLFFLIN, H., 1921, *Die Bamberger Apokalypse: Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000*. 2nd expanded ed. Munich: Kurt Wolff.
- WÖLFFLIN, H., 1999, 'Principles of Art History', in D. Preziosi, ed., *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press.
- WÖLFFLIN, H., 1915, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Munich: F. Bruckmann.
- YERMOLENKO, V., 2011, *Opovidach i filosof: Valter Beniamin ta yoho chas* [The Storyteller and the Philosopher: Walter Benjamin and His Time]. Kyiv: Krytyka.
- ŽEMAITYTĖ, G., 2017, 'Plastic Semiotics: From Visuality to All the Senses', *Sign Systems Studies*, 45(1/2), pp. 152–161. Available at: <https://doi.org/10.12697/SSS.2017.45.1-2.10>

Еластичність мистецтвознавчого дискурсу: візуально-перцептивна семіотика Г. Вельфліна

У статті розглядається феномен «еластичності» методологічного апарату Г. Вельфліна в контексті сучасного мистецтвознавчого дискурсу. Автор аналізує взаємодію візуально-перцептивних категорій та абстрактних семіотичних структур у працях вченого. Досліджено, як формальний аналіз Вельфліна трансформується у гнучку систему інтерпретації образу, що дозволяє поєднувати сувору морфологію мистецтва з динамічними змінами сприйняття. Особлива увага приділяється здатності «основних понять» Вельфліна адаптуватися до аналізу візуальних текстів різних епох, що підтверджує актуальність його теоретичної спадщини для сучасної семіотики мистецтва.

Метою статті є семіотичний аналіз головних положень та принципів формального методу інтерпретації творів мистецтва Г. Вельфліна та розгляд його принципів з позицій абстрактної та вербально-пикторіальної семіотики, в межах якої теоретичний доробок швейцарського історика та теоретика мистецтва розглядається крізь знакову призму та призму поняття “еластичність мистецтвознавчого дискурсу”. Розгляд концепції Г. Вельфліна відбувається на ґрунті засадничих принципів пикторіальної, абстрактної та вербально-пикторіальної семіотики.

Методи поєднують концептуальний, семіотичний та текстовий аналіз. Автор спирається на лінгвоестетичні та семіотичні підходи до вивчення теоретичних систем та методології мистецтвознавства, зокрема ідеї «чистої візуальності» Г. Вельфліна, що передбачала абсолютизацію форми як самостійного мистецького

феномену та огортання його семіотико-лінгвістичними категоріями.

Результати. Основний аналіз семіографії Г. Вельфліна дозволяє виокремити складові його прото-семіотики, яка набуває ознак абстрактної системи, тобто системи метамовного характеру, що прислужується об'єктивації теоретичних засад вельфліанської історії мистецтва. Доведено, що інтелектуальний вимір семіотичних поглядів історика мистецтва сформовано традицією пірсівського розуміння мистецького семіозису та його переведення у площину функціонального мистецтвознавства, де реалізація візуально-пикторіального коду відбувається за обов'язкової його лінгвілізації. Показано, що виявлені дослідником класичного, ренесансного та барокового мистецтва опозитивні пари ознак оприявлення художньої форми є нічим іншим, ніж ансамблем імпліцитних семіотичних систем, де кожному елементу властива подвійна інтерпретація знаків форми. Пикторіально-індексальна та риторична функція, прихована в мистецтвознавчому дискурсі Г. Вельфліна оголює принцип власної структурної організації, що переводить цей дискурс в область самоописуючих понятійних теоретичних систем. Концепти форми набувають, таким чином, транзитивний та транскреативний характер. Висловлено гіпотезу та підтверджено її в ході теоретичного міркування, що поняттєва система опису та інтерпретації мистецтва формалізованого типу має будуватися як семіотична інтерпретативна модель. Встановлено, що спадщина Вельфліна містить значний семіотичний потенціал у межах постсеміотичних та супрасеміотичних студій. Проаналізовано принципи аналізу рисунків Дюрера, здійсненого напередодні оприявлення "Основних принципів історії мистецтва" (1914), на прикладі яких ми вбачаємо синтез конкретно інтерпретативного та загально формалістичного підходів до творів мистецтва та визначення категорії Стилю.

Висновки. Матеріал статті свідчить про доречність та ефективність застосування загальносеміотичного та лінгвостетичного інструментарія до характеристики та інтерпретації різних теоретичних парадигм історії та теорії мистецтва XX ст., перш за все тих, що ґрунтуються на формалізмах пластичної мови та їх лінгвальному коментарі й супроводі.

Ключові слова: Вельфлін, абстрактна семіотика мистецтва, лінгвальність візуального, еластичність дискурсу, рекурсія, експансія, конденсація, рисунки Дюрера, теорія мистецтва XX століття, семіотика образу, візуальне сприйняття, формальний метод.

Олег Коваль, старший викладач, кафедра методологій крос-культурних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, викладач Харківського фахового вищого художнього коледжу, голова секції критики та мистецтвознавства Харківської організації Національної спілки художників України, лауреат премії імені І.Ю. Ріпина.

Oleh Koval, Senior Lecturer, Department of Methodologies of Cross-Cultural Practices, Kharkiv State Academy of Design and Arts; Lecturer, Kharkiv Higher Artistic College; Chairman of the Criticism and Art History Section of the Kharkiv Organization of the National Union of Artists of Ukraine; Laureate of the Ilya Repin Prize.

ORCID ID: <https://orcid.org/009-0002-7821-2014>

Отримано редакцією журналу / Received: 08.06.2026.

Схвалено до друку / Accepted: 15.07.2026.