

УДК 111.852:7.035(4)93

МОДЕРН ЯК ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ ТЕОРІЇ СТИЛЮ ЕПОХИ

Оксана Тимо

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, м. Львів, 79000, Україна,
e-mail: OksanaTymo@i.ua*

Розглянуто теорію стилю, розроблену у теоретичних працях представників модерну. Досліджено зв'язок художньої практики модерну із характерними для зазначеного періоду теоретичними уявленнями про стильову природу мистецтва. З'ясовано, що художня практика модерну значною мірою була обумовлена характерною для естетичної думки XIX ст. традицією типології історико-художнього процесу на основі категорії “стилю епохи”. Проаналізовано проблему адекватних форм взаємодії між мистецькими практиками та їх теоретичним осмисленням. Розглянуто відносну доцільність використання категорії “стилю доби” в історичній типології мистецтва, а відтак і можливої неправомірності констатації відсутності феномену стилю у сучасній художній практиці.

Ключові слова: стиль, модерн, безстильове мистецтво, естетична категорія, стильове вираження.

1. ВСТУП

У постмодерністській естетиці можна констатувати кризу поняття “естетичної цінності”, зумовлену явищем всезагальної естетизації. У XX ст. виникло своєрідне поле трансестетики як результат процесу повного звільнення мистецтва. Вивільнення форм, ліній, кольорів призвело до легітимації усіх видів мистецької творчості (в тому числі і тих, які попередня традиція ідентифікувала як витвори антимистецтва). Втрата чітко вивірених критеріїв художності виявилася у дезорієнтації стосовно визначення категоріальних засад аналізу сучасних художніх практик. Межі традиційних категорій естетики (види, жанри, стилі мистецтва тощо) стають менш чіткішими. Постає проблема можливості їх застосування до нової мистецької дійсності, вироблення понять, за допомогою яких було б доцільно інтерпретувати як класичне мистецтво, так і сучасні художні явища. Передовсім це стосується категорії “художнього стилю”. Дедалі частіше дослідники констатують відсутність феномену стилю у сучасній художній практиці. У межах вказаної проблематики набуває актуальності питання з'ясування евристичного потенціалу категорії “стилю”, можливостей застосування стильового підходу до мистецької практики нашого часу. Тому доцільно розкрити еволюцію поняття “стилю” саме наприкінці XIX ст., коли уперше виникає проблема втрати мистецтвом свого стильового вираження.

Дослідження окремих аспектів теорії художнього стилю, розвиненої наприкінці XIX ст., було започатковано у працях, присвячених аналізу стилю модерн. Зокрема Д. Сараб'янова, розглядаючи художні особливості стилю модерн, включає їх у коло ширших проблем естетичної теорії та робить певні узагальнення стосовно концептуальних засад формування мистецької практики модерну. Однак головним предметом її дослідження є художня дійсність. Тому вона не повною мірою

розглянула теоретичні праці митців, а відтак не запропонувала чіткої наукової позиції щодо особливостей цілісного розуміння представниками модерну стилю як категоріальної засади вивчення історико-мистецького процесу. Така особливість притаманна здебільшого й іншим історико-художнім розвідкам. Вважаємо, що основним джерелом вивчення даної проблеми є теоретичні праці архітекторів та художників – представників стилю модерн: П. Беренса, О. Вагнера, А. Ван де Вельде, Л. Салівена. Їх аналіз дає змогу показати зв'язок практики модерну з особливостями теоретичних засад розуміння стильової природи мистецтва, характерних для зазначеного періоду. Однак такий аналіз слід здійснювати у порівнянні з іншими теоретичними підходами. Серед досліджень, які стосуються розробки поняття “стилю” як категорії історичного мистецтвознавства, виокремимо праці В. Вейдле, С. Зонтаг, Г. Вьольфліна, О. Лосева, А. Каплуна, Є. Соколова. У працях вище зазначених авторів акцентовано той чи інший аспект стилю як методологічного концепту. Їх врахування є необхідним для визначення місця теорії стилю, розробленої наприкінці XIX ст. у загальній історичній еволюції поняття. **Метою статті** є реконструювання цілісної теорії стилю, розробленої представниками модерну. Методологічною засадою дослідження слугуватиме розроблена українським дослідником О. Конновим схема побудови цілісної теорії стилю на основі двох блоків проблем. У першому блоці увага зосереджується на визначенні значення, яке надається поняттю “стилю” як категорії історичної типології мистецтва, а у другому, – на встановленні атрибутивних ознак поняття “стилю” як смислового конструкту.

2. КАТЕГОРІЯ СТИЛЮ В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ ІСТОРИКО-ХУДОЖНЬОГО ПРОЦЕСУ

До середини XIX ст. в естетичній теорії сформувалась доволі стійка традиція історичної типології художнього процесу на основі категорії “стилю доби”. Поняття “великого стилю” (поняття “великого стилю”, “стилю епохи”, “стилю доби” вживатимуться як синонімічні), було не лише певним пізнавальним прийомом як умовність мислення, його розуміли як неодмінну рису розвитку художнього процесу, як властивість самої мистецької дійсності. Вважалося, що існування у стилях – перманентна характеристика художньої творчості.

Однак у другій половині XX ст. науковці вносять численні корективи у таке розуміння природи мистецтва. На думку Є. Соколова, ні бароко, ні класицизму ніколи не існувало. Те, що розуміють під бароко і класицизмом, не образ реальності, а лише особлива дискурсивна позиція. Детальний аналіз усіх спроб застосування такого поняттєвого апарату для аналізу дійсності виявляє їхню принципову недієздатність. Щоразу реальні факти опираються намаганням охопити їх виробленими категоріями, поза якими опиняється певний “залишок” дійсності. Стає зрозумілим, що факти перебувають між собою у дещо інших відносинах, відмінних від зафіксованих в умоглядних конструкціях. Заявлений стильовий канон – лише умовність мислення, що перешкоджає баченню реальних історичних горизонтів [12, с. 28–34].

Теоретичні погляди на природу стилю творців модерну є діаметрально протилежними до розглянутої позиції Є. Соколова. За визначенням одного з дослідників модерну Д. Штернбергера модерн є винятковим стилем. Ця винятковість полягає у тому, що модерн був “винайденим”, переважно свідомо створеним стилем [цит. за 11, с. 20]. Свідома настанова на стиль, воля до стилю, свідоме прагнення до творення

стилю доби передбачає передовсім визнання правомірності існування категорії “стилю епохи” не як дискурсивної позиції, а як реального явища дійсності. З одного боку, творці модерну успадкували стильову методологію, розроблену у попередні періоди розвитку науки про мистецтво, а з іншого, – сприяли її подальшому закріпленню. Беручи поняття “стилю епохи” за основу розгляду історії художньої культури, визнаючи правомірність застосування категорії “великих стилів” до попередніх етапів еволюції мистецтва, творці модерну обґрунтовували необхідність творення нового стилю доби.

Важливою для розуміння природи художнього стилю представниками модерну є позиція Є. Соколова. Дослідник торкається дискурсивних меж саме великих стилів і тієї схеми їх еволюції, що була панівною у період зародження модерну. Звернення до позиції Є. Соколова дає змогу виявити потенційні можливості впливу на формування теорії та практики художнього стилю наявних у науковому та побутовому обігу уможливлених конструкцій. Співвідносячи явища сучасної дійсності не лише із фактами попередньої історії, а й із їх теоретичним витлумаченням, художники вважали за необхідність створити стиль епохи, подібний за своїми атрибутивними ознаками до великих стилів минулого.

Орієнтація на категорію “великого стилю” при структуруванні історико-художнього процесу була пов’язана з відповідною часовою інтерпретацією поняття. Розглянемо два підходи стосовно цієї проблеми. Суть першого із них полягає в тому, щоб обмежити поняття “стилю” винятково просторовими рамками, а саме: розуміти під стилем опис непросторових, синхронних ситуацій. Представники цього підходу заперечують традиційне намагання розглядати стилі як ярлики, що маркують певні факти мистецької практики, такі, наприклад, як окремі роботи художника чи його творчість загалом. Замість цього пропонується розглядати стиль як характеристику окремих властивостей предметів художньої дійсності. Стиль, що розуміється таким чином, можна прослідкувати й виявити як окремий елемент у роботі одного чи кількох художників, що існує в один і той же час, чи в різні часові періоди в одному чи кількох місцях. Розгляд стилю під таким кутом зору відразу дає змогу зрозуміти, що стиль неможливо визначити на основі календарних дат, коли він з’являється і зникає. Навпаки, кожен стиль характеризується своїми конкретними ознаками, що виразно проявляються в одному місці й часі, невиразно або непомітно – в іншому, а можливо і заново виникає через сторіччя в якомусь іншому місці. Тобто він постає як певна константа, що була одного разу виявлена та зберігає потенції до своєї нової появи. Наприклад, розглянемо теорію представника німецької формальної школи мистецтво-знавства початку ХХ ст. Г. Вельфліна [6]. Він характеризує стилі попарно: розвиток від лінійного до живописного, від площинного до глибинного, від замкнутої форми до відкритої, від множинності до єдності тощо. Важливою рисою лінійного та живописного стилів є те, що вони не намагаються охопити твір мистецтва загалом у всіх його характеристиках, а вказують лише на ті чи інші його прикметні риси. Стильова природа того чи іншого твору мистецтва не вичерпується лише його визначенням як лінійного чи живописного. Твір одночасно може бути виконаним у живописному та, наприклад, глибинному стилі. З цією особливістю розуміння стилів як властивостей пов’язана їхня характеристика не як замкнутих у часі, пройдених етапів, а як синхронних явищ, що не мають чітко визначеного часового проміжку свого існування, а здатні виникати в різні моменти історичного розвитку мистецтва

[6, с. 72–82].

Наведений підхід дає змогу чіткіше виділити певні положення теорії стилю, розробленої представниками модерну.

Стиль епохи завжди завершений у часі. З певною точністю можна визначити дату його появи і зникнення. Звичайно можна шукати риси схожості й відмінності між різними стилями чи навести приклад таких явищ як еклектика та неостилі. Проте це якісно інше явище. Твори еклектики та неостилів завжди сприйматимуться як копії, вони не належать до зразків стилю – “оригіналу”, тоді як усі “живописні” твори, не залежно від часу і місця їх появи, є повноцінними виразниками живописного типу бачення. Характеристика того чи іншого твору мистецтва повністю вичерпується одним великим стилем. Існують перехідні форми, однак таке поєднання в творі двох великих стилів не передбачає чіткого розмежування рівнів їх вияву. Обидва вони частково охоплюють усі елементи твору.

Такий підхід був притаманний не лише митцям другої половини XIX ст. Розробка поняття “стилю епохи” і в попередні періоди розвитку мистецтвознавства та естетики передбачала визначення його хронологічних меж і тих явищ, що повністю ним охоплюються. Це засвідчує зв'язок теорії мистецтва другої половини XIX ст. із попередньою традицією розгляду історії художньої практики як низки великих стилів, що, зрештою, стала домінуючою.

Тепер повернемося до згаданої вище проблеми втрати мистецтвом XIX ст. єдиного стилю епохи. О. Лосев стверджує наявність двох головних традицій у розмінні стилю взагалі – абсолютної і відносної. Критики першої розглядають стиль як якість, притаманну одним явищам і не притаманну іншим. Представники іншої вважають його якістю, що притаманна будь-якому вираженню. Таким чином, одна школа аналізує явища мистецтва, визначаючи притаманний їм певний стиль чи ні, інша, – вважаючи стиль постійною характеристикою мистецтва, вбачає у кожному окремому випадку конкретний стиль. Тобто для критиків відносної школи стиль не є певною сутністю, а лише похідною багатьох конкретних елементів. Тож стилів може бути стільки, скільки й творів [9, с. 26].

Розглянемо відносне розуміння стилю. С. Зонтаг звертається до цієї проблеми при розробці питань літературного стилю [7]. На її думку, однією з фантазій сучасної культури є погляд, згідно з яким автор може добровільно відмовитись від стилю. Насправді, не існує нейтрального, абсолютно прозорого стилю. Ж.-П. Сартр у своїй рецензії на “Стороннього” А. Камю показав, що славнозвісний “білий стиль” твору – безособовий, ясний, одноманітний, – сам собою є засобом творення образу світу як такого, що складається з абсурдних випадкових моментів [7, с. 22–23]. Відтак, на думку С. Зонтаг, немає позбавлених стилю художніх творів.

Таке трактування, зрозуміло, належить відносній традиції у розумінні стильової природи мистецтва. Натомість у другій половині XIX ст. переважаючою стала абсолютна традиція, адже тодішню ситуацію в мистецтві сучасники характеризували як безстилля. Визнання можливості існування безстильового мистецтва означає визнання стилю як певної сутності, що характеризується набором сталих обов'язкових ознак, втрата яких означає і втрату стилю. Прикладом, що ілюструє такий підхід є теорія В. Вейдле. Він характеризує явище романтизму як втрату стилю. На думку дослідника, саме з епохи романтизму, який, не маючи власного стилю, звертався до запозичень з минулого, розпочинається процес

поступової втрати європейським мистецтвом стилю [5, с. 167–170].

Представники стилю модерн, що констатували необхідність відновлення мистецтвом свого стильового вираження, теж належали до цієї традиції. Проаналізуємо теоретичні праці представників модерну, з метою з'ясування “набору” тих атрибутів, що необхідні для констатації наявності в мистецтві великого стилю та конкретне втілення його атрибутів у художній програмі модерну.

3. ЕКСПЛІКАЦІЯ ТЕРМІНА “СТИЛЬ”. СТИЛЬОВІ АТРИБУТИ

Звернемось до праці одного з основних теоретиків стилю модерн О. Вагнера “Сучасна архітектура” [2]. На думку митця, історичний розвиток мистецтва підлягає закону, за яким кожна нова епоха відкидає попередні і схиляється перед новим ідеалом краси. Відтак єдиною основою художньої творчості на кожному новому етапі може бути лише сучасне життя. О. Вагнер констатує той факт, що у XIX ст. виникло уявлення про необхідність для архітектора створювати свій твір на основі використання певного стильового напрямку. Прихильники цієї теорії вимагали збереження стильової основи до найдрібніших деталей. Точність копіювання форм стала для них критерієм при оцінці художніх якостей твору. Однак це спотворює істинну природу творчого процесу. В усі часи художники слідували чітко сформульованому завданню – творити нові форми на основі успадкованих. Так поступово у кожному епоху нові конструкції, нові матеріали, нові запити, погляди, смаки видозмінювали, переробляли уже існуючі форми аж до тих пір, поки не виникав новий стиль, що точно відповідав світовідчуттю даної епохи. У другій половині XIX ст. теж були спроби віднайти форми для виразу притаманних епосі поглядів та ідей. Однак розвиток мистецтва відхилився від основного шляху. З'явилися прихильники старовини, через що уся історія XIX ст. постала як хитання між історичними стилями. Вже у другій половині XIX ст. стало можливим належно оцінити ці процеси. Митці звільнились від тимчасового захоплення стилями минулого, а твори мистецтва виконані “в стилі” було визнано такими, що позбавлені сенсу. Стало зрозуміло, що сучасне мистецтво повинне дарувати сучасні, заново створені форми, які виражають притаманний епосі спосіб життя і бачення світу [2, с. 85].

Л. Салівен теж пов'язував стиль із характером мислення, що відрізняється у кожному епоху. Відповідно до зміни поглядів людини завжди відбувалась зміна і виражальних засобів, які використовує мистецтво. Те саме, на думку архітектора, повинне відбутись і в сучасну епоху [10, с. 56]. П. Беренс, описуючи появу нового стилю – модерну, стверджує, що завдяки його формуванню сучасне життя, нарешті, знайшло втілення у мистецтві. Митцям уже набридла гра в старовину, вони навчилися розуміти дух своєї епохи, який знайшов втілення у новому стилі [1, с. 84].

Отже, однією з атрибутивних ознак стилю епохи, згідно з теорією стилю, розробленою представниками модерну, є його виражальний потенціал, тобто зв'язок із загальним світовідчуттям епохи, її вираження засобами мистецтва. Таке розуміння природи великого стилю дає змогу захищати концепцію творців модерну до “виражальних” теорій мистецтва. Поняття про “виражальні” теорії мистецтва було розроблене Х. Тьове на противагу “іманентним” теоріям. “Іманентні теорії” вбачають головну рушійну силу розвитку мистецтва у ньому самому. Вважається, що мистецтву притаманні власні закони розвитку, які неможливо пов'язати із загальним

розвитком культури. Натомість “виражальні” теорії неодмінно вбачають в еволюції стилів їх зв’язок із процесами, що мають місце у філософській думці, науці тощо. У таких випадках йдеться про втілення в мистецтві “духу епохи” [8, с. 9–10].

Розглянемо практику модерну та проаналізуємо відповідність його художньої програми теоретичним уявленням про природу стилю. Насамперед простежимо близькість модерну до двох основних ідей часу – ідеї цілісності світу та ідеї життя.

Дослідники модерну неодноразово звертали увагу на його віталізм. Л. Монахова зазначала, що поява нового стилю переважно була підготована наділенням видимого світу певною життєвою силою, його одушевленням. Д. Штенбергер визначав шлях модерну як шлях “біо-логіки”, єдності з життям, яке стало “магічним словом епохи” [цит. за 11, с. 25]. Свідченнями зацікавленості модерну проблемами живого, органічного, є також теоретичні праці його представників. Так, А. Ван де Вельде висловлює наміри своїх сучасників засвоїти принципи прекрасного, породжені новою епохою, наскрізь пронизаною відчуттям життя, живого [4, с.34–36].

Тема життя проходить через усі рівні стилю модерн: іконографію, орнаментуку, особливості формотворення, використання властивостей матеріалів тощо. Насамперед вона спричинила певні особливості іконографії живопису та графіки, у яких простежуються неодноразові звернення до мотивів прояву життєвих сил, життєвого пориву. Серед них – зображення танцю, екстатичного стану, води, хороводів, змін пір року тощо. Шлях, яким відбувалось осмислення поняття життя живописом та графікою модерну – це шлях зображення, демонстрації. Дещо по-іншому цей процес відбувався в архітектурі, скульптурі та декоративно-прикладному мистецтві, які вдаються не так до зображення живого, як до уподібнення, перетворення твору у живий організм. Сам витвір стає органічною формою, що могла б зображатись графікою чи живописом.

У дослідженнях модерну міститься також чимало аргументів щодо зв’язку його з ідеєю цілісності. На основі уявлення про єдність усього живого, на думку Д. Сарабьянова, виникає іконографічна єдність модерну, пов’язана зі зображенням тваринних і рослинних форм, поєднаних у певні нові фантастичні істоти [11, с. 177].

Отже, одним з атрибутів стилю доби у теорії представників модерну є його виражальний потенціал. Лише при відповідності мистецтва загальному світовідчуттю епохи можна стверджувати про появу нового “великого” стилю.

Ще одним стильовим атрибутом є синтез мистецтв. На думку П. Беренса стиль епохи – це не особливі форми в якомусь окремому виді мистецтва, кожна форма – лише один із небагатьох символів внутрішнього життя, кожен вид мистецтва – лише частина стилю. Проте стиль, будучи символом всезагального сприйняття, всього життєвого відчуття епохи, мусить неодмінно об’єднувати усі види мистецтв [1, с. 84]. А. Ван де Вельде висловлює радість стосовно того, що мистецтва, які тривалий час перебували у роз’єднаному стані, нарешті злились в одне ціле [3, с. 81]. О. Вагнер стверджує неможливість аналізу різних видів мистецтв, адже мистецтво – єдине [2, с. 85].

Отже, поряд із виражальним потенціалом стиль доби характеризується також синтезом мистецтв, він охоплює собою різні види просторових мистецтв. Пошуки єдиних форм у різних видах мистецтва привели до формування нового типу художника – універсальної особистості. На практиці різними формами втілення

синтезу мистецтв стало створення монументальних композицій, поєднання архітектурних і скульптурних форм, нечіткість жанрів, перетворення одних видів мистецтв в інші.

ВИСНОВКИ

Теорія стилю, розроблена у другій половині XIX ст. представниками модерну виникла у рамках панівної на той час традиції розуміння історико-художнього процесу як лінійної послідовності великих стилів: романський, готика, Ренесанс, бароко, класицизм. Детальніший аналіз емпіричного матеріалу, що став можливим у XX ст., дав змогу відмовитись від абсолютизації такої моделі історичної еволюції європейського мистецтва і розгледіти у ній лише одну з можливих дискурсивних позицій у вивченні даної проблеми. Важливим джерелом виникнення теорії стилю і художньої практики модерну були панівні на той час в науковому та побутовому обігу умоглядні конструкції.

Сьогодні існує два головні підходи до часової інтерпретації стилю. Один із них обмежує поняття “стилю” винятково просторовими рамками, тобто розуміє під стилем опис непростяжних, синхронних ситуацій. Такий підхід заперечує намагання розглядати стилі як ярлики, прикріплені до певних фактів мистецької практики, таких, наприклад, як окремі роботи митця чи вся його творчість загалом. На противагу цьому, представники іншого підходу, до якого належить і теорія стилю творців модерну, визначають стиль не як характеристику окремих властивостей – елементів твору, а як предмети в цілому. Кожен стиль завершений, ізольований в часі. Він має часові межі своєї появи та зникнення й охоплює собою усі рівні твору.

Констатація представниками модерну втрати мистецтвом XIX ст. єдиного стилю дає змогу зарахувати їх до школи, представники якої розглядають стиль як певну якість, притаманну одним явищам і не притаманну іншим. У рамках такого підходу теорію стилю представників модерну слід протиставити концепціям, у яких стиль розглядається як похідна багатьох елементів твору.

Визнання стилю як певної сутності зумовило і розробку теоретичних уявлень про атрибутивні ознаки, необхідні для констатації наявності стилю в певну добу. Відповідно у теорії стилю творців модерну аналізують набір стильових атрибутів. Однією із сутнісних властивостей стилю епохи є його виражальний потенціал – зв'язок із загальним світовідчуттям доби. Лише при внутрішній відповідності художніх практик загальному світогляду епохи, вираженому також і в інших сферах духовного життя, можна констатувати появу нового великого стилю. Стиль епохи завжди охоплює собою різні види мистецтв, він прагне до творення синтетичних форм художньої творчості, зближення різних форм і засобів вираження.

У художній програмі модерну втілились теоретичні уявлення про стильову природу мистецтва, на основі чого можна стверджувати, що модерн, у рамках розробленого його творцями підходу, є великим, епохальним стилем.

Перспективи дослідження стильової природи мистецтва пов'язані з переосмисленням проблеми втрати сучасним мистецтвом єдиного стилю. Модерн, який тривалий час вважався останнім великим стилем, значною мірою був обумовлений панівними у попередні періоди розвитку естетичної теорії поглядами на природу історико-художнього процесу. Розгляд фактів, що впливали на появу теорії і практики модерну ставлять під сумнів закріплену у другій половині XIX ст. модель

розвитку художньої культури. Тож питання про втрату у сучасності єдиного стилю може виявитись неправомірним, на основі заперечення його наявності й у мистецтві минулого. Це ставить ширшу проблему самосвідомості художньої культури, адекватних форм взаємодії між мистецькими практиками та їх теоретичним осмисленням.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Беренс П.* Праздник жизни и искусства // В кн.: Мастера архитектуры об архитектуре: конец XIX–XX век. М.: Искусство, 1971. С. 84–85.
2. *Вагнер О.* Современная архитектура // В кн.: Мастера архитектуры об архитектуре: конец XIX–XX век. М.: Искусство, 1971. С. 85–86.
3. *Ван де Вельде А.* Общие замечания о синтезе искусств // В кн.: Мастера архитектуры об архитектуре: конец XIX–XX век. М.: Искусство, 1971. С. 81–82.
4. *Ван де Вельде А.* Одушевление материала как принцип красоты // Декоративное искусство СРСР, 1965. № 2. С. 34–36.
5. *Вейдле В.* Умирание искусства // В кн.: Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Наука, 1991. С. 165–175.
6. *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М.: В. Шевчук, 2009.
7. *Зонтаг С.* Про стиль // В кн.: Проти інтерпретації та інші есе. Львів: Кальварія, 2006. С. 23–32.
8. *Каплун А.* Стиль и архитектура. М.: Стройиздат, 1985.
9. *Лосев А.* Проблема художественного стиля. - К.: Основы, 1994.
10. *Салливан Л.* Об исторических стилях // В кн.: Мастера архитектуры об архитектуре: конец XIX–XX век. М.: Искусство, 1971. С. 55–56.
11. *Сарабьянов Д.* Стиль модерн. М.: Искусство, 1989.
12. *Соколов Е.* Дискурсивные пределы стиля // В кн.: Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы международной научной конф. Серия "Symposium". СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. Вып. 17. С. 26–37.

MODERN AS THE ART CREATION OF THE STYLING THEORY OF EPOQUE**Oksana Tymo**

*Ivan Franko National University of Lviv,
Universytetska str., 1, Lviv, 79000, Ukraine, e-mail: OksanaTymo@i.ua*

It has described the theory of style in the works of the representatives of modern. It has studied the liaison of the art practise of modern with the theoretic mentions characteristic for this period about the styling nature of art. It has mentionned that the art practice of modern was due by the typical for this epoque tradition of the historical and art typology on the basis of the epoque style. That's why we have analysed the problem of the cooperation between the art practice and its theoretic resolutions, and the question of using the style cathogory in the historical typology of art, and that's possible-of the constation of the absence of the phenomen style in the modern art practice.

Key words: style, modern, without styling art, estetic cathogory, styling expression.

**МОДЕРН КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ТЕОРИИ
СТИЛЯ ЭПОХИ****Оксана Тимо**

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко,
ул. Университетская, 1, г. Львов, 79000, Украина,
e-mail: OksanaTymo@i.ua*

Рассмотрено теорию стиля, разработанную в теоретических трудах представителей модерна. Исследовано связь художественной практики модерна с характерными для указанного периода теоретическими представлениями о стилевой природе искусства. Выяснено, что художественная практика модерна во многом была обусловлена характерной для эстетической мысли XIX ст. традиции типологии историко-художественного процесса на основе категории стиля эпохи. Проанализирована проблема адекватных форм взаимодействия между художественными практиками и их теоретическим осмыслением. Раскрыто относительную целесообразность использования категории "стиля эпохи" в исторической типологии искусства, а следовательно и возможной неправомерности констатации отсутствия феномена стиля в современной художественной практике.

Ключевые слова: стиль, модерн, бесстилевое искусство, эстетическая категория, стилевое выражение.

Стаття надійшла до редколегії 8.09.2011

Прийнята до друку 22.09.2011