

УДК 7.01(430)(092)Wölfflin
DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2025.161.5>

Петро КОТЛЯРОВ, д-р іст. наук, проф.
ORCID ID: 0000-0002-8917-8926
e-mail: pkotl.univ@knu.ua

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ ВИТОКИ ФОРМАЛЬНОЇ ШКОЛИ: РАННЯ МЕТОДОЛОГІЯ ГЕНРІХА ВЕЛЬФЛІНА

Вступ. Присвячено інтелектуальним витокам формальної школи в історії мистецтва на прикладі ранньої методології Генріха Вельфліна (1864–1945). Проаналізовано процес становлення його наукових поглядів у контексті університетських середовищ Базеля, Берліна та Мюнхена. Особливу увагу приділено впливу таких учителів, як Якоб Буркхардт, Вільгельм Дільтей і Генріх Брунн, а також значенню ранніх текстів і листів ученого. Доведено, що саме у студентські роки Вельфлін заклав підвалини своєї методології, що поєднала філософію культури, психологію сприйняття і формальний аналіз зорової форми.

Методи. У дослідженні застосовано історико-генетичний, феноменологічний і герменевтичний підходи, а також елементи нової біографії та просопографії для реконструкції інтелектуального середовища Вельфліна. Порівняльно-стильовий аналіз дав змогу простежити еволюцію його методології від "Пролегоменів до психології архітектури" (1886) до "Основ понять історії мистецтва" (1915). Аналіз листів і щоденників Вельфліна допоміг виявити процес формування власного методу як пошуку об'єктивних законів у розвитку художньої форми.

Результати. З'ясовано, що методологічна система Вельфліна формувалася під впливом ідей Буркхардта про самоцінність епох, філософії культури Дільтея та аналітичного бачення Брунна. Зазначено, що малювання відігравало у Вельфліна роль інтелектуального інструмента – засобу формування "ока історика мистецтва". Простежено, що його прагнення надати історії мистецтва наукового статусу базувалося на пошуку закономірностей зорового сприйняття, які діють незалежно від суб'єктивних чинників.

Висновки. Реконструкція ранньої методології Вельфліна засвідчує, що формальна школа виросла не з відкидання змісту, а з прагнення об'єктивізувати аналіз художньої форми. Поєднання філософії, психології та практики малювання стало основою його системи, яка визначила розвиток історії мистецтва у ХХ ст. Звернення до цих витоків актуалізує питання про сучасне осмислення зорового досвіду та можливість застосування вельфлінівських принципів у візуальних студіях сьогодення.

Ключові слова: Генріх Вельфлін, формальна школа, методологія історії мистецтва, філософія культури, сприйняття, Буркхардт, Дільтей, Брунн, "Пролегомени до психології архітектури".

Вступ

19 липня 2025 р. виповнилося вісімдесят років з дня смерті відомого швейцарського історика і теоретика мистецтв Генріха Вельфліна (1864–1945), мислителя, який стояв біля витоків формальної школи. Учений займає особливе місце в історії мистецтв, адже його наукова діяльність була присвячена не просто розробленню типології стилів, а філософії бачення як культурно-історичного явища. Але якщо його пізніші роботи, насамперед "Основні положення історії мистецтв" (Wölfflin, 1915), уже давно стали загальнознаними, то перша робота – "Пролегомени до психології архітектури" (Wölfflin, 1886), написана зовсім молодим, двадцятидворічним науковцем, є менш відомою.

Саме цей текст відкриває нову сторінку в історії теорії мистецтва, адже Вельфлін уперше спробував розглядати архітектуру як форму тілесно-психологічного переживання. У "Пролегоменах" молодий учений сформулював тезу: архітектура є не лише технічно і математично вивірною конструкцією, а й формою тілесного переживання. "Ми відчуваємо вагу колони, напруження арки, спокій стіни, – писав він, – так, наче самі переносимо ці стани тілом" (Wölfflin, 1886, s. 12). Отже, Вельфлін, фактично, запропонував програму феноменології архітектурного досвіду – спробу описати, як форма, незалежно від функції чи стилю, діє на свідомість суб'єкта. Його пізніші студії – зокрема аналіз переходу від ренесансного до барокового бачення через опозиції "лінійне / живописне", "площинне / глибинне" тощо – лише розгортають цей ранній досвід. Як зазначав сам дослідник, "історія стилів – це історія зміни способів бачення" (Wölfflin, 1915, s. 78).

Внесок Генріха Вельфліна в історію мистецтв є беззаперечним і загальноновизнаним. Його праці стали наріж-

ним каменем формальної школи та започаткували новий тип наукового мислення про художній твір.

Проте зазнав його підхід і суттєвої критики. Як зауважив один з опонентів, попри всю "пошану до великого й по-своєму майстерного досягнення", варто визнати, що "його метод є занадто однобічним і веде до обмежених результатів" (Weisbach, 1957, pp. 52–53). Критика продовжується докором у тому, що він "звужив багатство історичної еволюції до кількох фундаментальних категорій, кількох типізованих схем" (Antal, 1949, p. 49), а намагання надати історії мистецтва вигляду логічно послідовної системи часто призводять до нав'язування історичному процесу певної схеми дихотомій і протилежностей (Steadman, 2008, p. 5) і що "розвиток не можна фіксувати за допомогою таких жорстких дихотомій" (Weisbach, 1957, p. 52–53).

Загалом його сучасники і пізніші дослідники найбільше критикували науковця за формальний підхід під час аналізу твору мистецтва. Дійсно, Вельфлін у 1915 р. своєю роботою "Основні поняття історії мистецтв" (Wölfflin, 1915) здійснив переворот в історії мистецтва, запропонувавши відійти від вивчення біографій художників, особливостей епохи, релігійних і культурних рухів тощо, а зосередитися на аналізі візуальних, композиційних і структурних характеристик мистецького об'єкта, тобто – формі, незалежно від його іконографічного змісту, історичного чи соціального контексту. Чи не найбільшій критиці піддавали роботу "Основні поняття" (Wölfflin, 1915), де автор запропонував розглядати перехід від Відродження до бароко з позиції контрастних візуальних схем або пар опозиційних візуальних категорій (лінійне / живописне, площинне / глибинне тощо). Тому у фокус формального аналізу потрапляли лінія, колір, форма, пропорція, композиція, ритм, симетрія тощо.

© Котляров Петро, 2025

Центральною рисою методології Вельфліна був акцент на стилістичному аналізі творів мистецтва, що, за його переконанням, є ключем до розуміння історичного розвитку художньої форми. Учений наполягав, що стиль не є інтелектуальною конструкцією чи вираженням особистості митця, його релігійних, політичних або емоційних переконань. Така об'єктивізація стилю як феномена з власною внутрішньою логікою розвитку відіграла важливу роль у професіоналізації історії мистецтва як академічної дисципліни. Проте, з іншого боку, свідоме ігнорування іконографічного й контекстуального аналізу викликали критику з боку представників деяких наукових шкіл. Тому цілком влучно про Вельфліна було сказано, що: "Ворогів у нього, на жаль, не бракувало, і вони називали його «формалістом»" (Grisebach, 1934, s. 216).

Однак, незважаючи на велику кількість критики, саме його положення тривалий час панували в університетах і стали поштовхом для формування альтернативних методологічних моделей у мистецтвознавстві ХХ ст. Тому спробуємо розглянути етапи формування ідей Вельфліна, починаючи із його студентських років, оскільки саме там під впливом кількох видатних учених викристалізовувалися і його власні ідеї.

Основною джерельною базою дослідження є робота Генріха Вельфліна "Пролегомени до психології архітектури" (Wölfflin, 1886) та корпус документів, що містять особисті листи, нотатки та щоденники вченого, які зібрав і у 1982 р. опублікував Йозеф Гантнер, учень і послідовник Генріха Вельфліна (Gantner, 1982).

Мета статті полягає в реконструкції інтелектуальних витоків формальної методології Генріха Вельфліна шляхом аналізу його ранньої праці "Пролегомени до психології архітектури" (1886) й особистих листів, щоденників і нотаток 1882–1887 рр., що дає змогу показати, що становлення формального методу було не раптовим результатом узагальнень 1915 р., а формувалося поступово – під впливом ідей Якоба Буркхарда, Вільгельма Дільтея та Генріха Брунна, а також через досвід тілесно-зорового "вправлення ока" в малюванні. Такий підхід дає можливість довести, що формалізм Вельфліна був спробою надати історії мистецтва наукову об'єктивність на основі психології архітектурного і зорового переживання.

Огляд літератури. Дослідження спадщини Генріха Вельфліна в сучасній історіографії набуло нового осмислення в контексті ревізії формального підходу та його впливу на гуманітарні науки ХХ–ХХІ ст. Упродовж останніх років з'явилася низка праць, які не лише переосмислюють методологічні підходи Вельфліна, але й показують його значення для сучасної теорії бачення, когнітивної естетики та цифрової історії мистецтва.

Серед найвпливовіших праць варто згадати колективний том за редакцією Еріка Леві та Трістана Веддігена "Глобальна рецепція "Основ історії мистецтва" Генріха Вельфліна" (Levy, & Weddigen, 2020), який репрезентує, як концепти – "лінійне / живописне" чи "площинне/глибинне" – стали універсальною аналітичною мовою історії мистецтва. Німецький дослідник Гайнц Хьонес у статті "Післяпублікаційні рецензії, колегіальні коментарі та формування дисципліни історії мистецтва" (Hönes, 2025), аналізує роль академічної полеміки навколо Вельфліна як чинника інституціоналізації історії мистецтва.

Сучасне переосмислення категорій Вельфліна у світлі технологічних інновацій пропонують Александра Дельєж, Марія Дондеро та Енріко Д'Арменіо у праці "Переосмислення Вельфліна в епоху штучного інтелекту: дослідження класичних і барокових композицій у генеративних моделях" (Deliege, Dondero, & D'Armenio, 2025). Спробу осмис-

лити "північну" ідентичність Вельфліна як фактор його методологічного світогляду здійснив Джошуа Баумгартен (Baumgarten, 2023), який звернувся до культурно-географічного виміру творчості Вельфліна. Особливе значення для осмислення сучасного прочитання понять "форма" та "стиль" у контексті вельфлінівської традиції має видання статей за результатами конференції, опубліковане Бібліотекою Герціани в Римі. Видання присвячене осмисленню сучасного прочитання понять "форма" та "стиль" у контексті вельфлінівської традиції форми (Bibliotheca Hertziana..., 2024).

Серед індивідуальних праць варто відзначити есе Трістана Веддігена (Weddigen, 2022), у якому аналізується спадкоємність ранніх структурних схем стилю у ренесансних композиційних практиках. Також важливо згадати Лева Імпетта та Фредеріка Офферта (Impett, & Offert, 2023), які показують, як великі моделі комп'ютерного бачення несвідомо відтворюють принципи формальної школи Вельфліна, переносючи їх у нову цифрову епістему.

Отже, сучасна історіографія демонструє не так "ретроспективне" прочитання Вельфліна, як інтеграцію його ідей у найновіші інтелектуальні дискурси – від когнітивної естетики до штучного інтелекту, від культурної географії до методології цифрового аналізу зображення. Водночас витoki цих ідей, інтелектуальні впливи, а також шляхи формування його методології залишаються досі недостатньо осмисленими й не стали об'єктом системного розгляду в сучасній науці. Це, зі свого боку, ще раз підтверджує актуальність звернення до раннього етапу творчості Вельфліна та необхідність глибшого аналізу процесу становлення його методологічних засад.

Актуальність теми. На сучасному етапі, що характеризується візуальним поворотом ("visual turn"), інтердисциплінарними дослідженнями візуального досвіду і психології сприйняття, коли гуманітарні студії дедалі більше концентруються на естетиці сприйняття, афектах, просторових практиках тощо, роботи Вельфліна, особливо "Пролегомени", набувають особливої актуальності. Окрім того, ХХІ ст. сформувало нову візуальну екосистему – складне і динамічне середовище, у якому суспільство щоденно сприймає, створює та взаємодіє з візуальним контентом в умовах цифрової культури та високих швидкостей інформаційного обміну. Це потребує нової абетки для опису сучасного просторового досвіду. Тому мова форми, жесту, тілесної емпатії до архітектури, яку запропонував Вельфлін, виявляється як ніколи актуальною.

Важливою підставою для звернення до спадщини Генріха Вельфліна є стан її рецепції у вітчизняному академічному просторі. Попри те, що його ім'я та ідеї формальної школи, співзасновником якої його вважають, були почасти відомими в українській гуманітаристиці, дотепер бракує повноцінного концептуального осмислення його методології. Наразі не існує жодного україномовного перекладу праць Вельфліна, а також жодного комплексного дослідження, присвяченого як раннім, так і його зрілим працям. Така ситуація значною мірою ускладнює доступ до теоретичних ідей вченого для широкого кола дослідників в Україні.

У контексті осмислення актуальності ідей Генріха Вельфліна неможливо оминати питання формування його як науковця, процесу, що, безперечно, має значення і для сучасних дослідників, які прагнуть пов'язати свою професійну траєкторію з історією мистецтв. Саме тому, ставлячи перед собою завдання осмислення Вельфлінової методології та її витоків, ми вважаємо за необхідне хоча б стисло звернутися до кола його учителів та тих

інтелектуальних позицій, що відіграли ключову роль у становленні наукового світогляду майбутнього вченого. Цим обумовлена і структура статті, яка передбачає аналіз ідей Вельфліна у "Пролегоменах до психології архітектури" (1886), а також виявлення інтелектуальних впливів, що визначили її концептуальні засади. Такий аналіз неминує веде нас до періоду студентських років Вельфліна, до кола його спілкування, до якого входили такі авторитетні вчені, як Якоб Буркхардт, Вільгельм Дільтей, Генріх Брунн та інші діячі академічного середовища Базеля, Берліна та Мюнхена кінця XIX ст.

Методи

Методологічна основа роботи є міждисциплінарною та поєднує низку комплементарних підходів. Насамперед, це історико-генетичний підхід, що дає змогу відтворити етапи формування світогляду Вельфліна в університетських середовищах Базеля, Берліна та Мюнхена. Особливу увагу приділено впливові його наставників – Якоба Буркхардта, Вільгельма Дільтея та Генріха Брунна – і трансформації їхніх ідей у Вельфліновій системі. Також було застосовано феноменологічний і герменевтичний підхід для аналізу "Пролегоменів" як філософського трактату про "бачення через тілесність". Через поняття *Erfahrung* (досвід) і *Einfühlung* (емпатія) стало можливим прослідкувати естетику взаємодії між суб'єктом й архітектурним об'єктом, що передувє сучасним теоріям рецепції. Для простеження еволюції методології від "Пролегоменів" (1886) до "Основ історії мистецтва" (1915), тобто переходу від тілесно-психологічного опису архітектури до системи формальних опозицій, що структурують художній простір, було використано порівняльно-стильовий (формальний) аналіз. Звернення до підходів нової біографіки пов'язується з тим, що дослідження орієнтується не на лінійну реконструкцію "життєпису", а на аналіз інтелектуальної траєкторії Вельфліна через його особисті тексти, щоденники, листи та соціокультурні контексти. Біографічний матеріал розглянуто як джерело для розуміння становлення наукового суб'єкта і формування його мислення. Також не можна було обійтися без методів просопографії, що дало змогу простежити мережу наукових контактів і колективних біографій (Буркхардт, Дільтей, Брунн, Ганс Гойслер, Конрад Фідлер, Гільдебранд), які визначили типологію мислення Вельфліна. Такий підхід демонструє, як особисті інтелектуальні взаємодії вплинули на виникнення нової дисциплінарної ідентичності – історії мистецтва як автономної науки.

Результати

Генріх Вельфлін народився 21 червня 1864 у Швейцарії у сім'ї професора класичної філології Едуарда Вельфліна. Після закінчення Мюнхенської гімназії, він розпочав освіту в Базельському університеті, де вивчав філософію під керівництвом Йоганнеса Фолькельта (1848–1930). Однак формування Вельфліна як вченого відбулося під безпосереднім впливом Якоба Буркхардта (Jacob Burckhardt, 1818–1897), одного із засновників історико-культурного підходу до мистецтва. Вибір першого університету для Вельфліна був продиктований тим, що, цікавлячись філософією, він вважав історію культури всього лише доповненням до філософії (Hart, 1982, p. 293).

Однак лекції історика культури Якоба Буркхардта, до якого Вельфлін прийшов із рекомендаційним листом від свого батька (Gantner, 1982, s. 8), захопили його масштабністю концептуального мислення і вселили ідею, що "класичне мистецтво" є вищою стадією стилістичної еволюції. Лекції Буркхардта заклали основи того, що стане одним із важливих елементів методу аналізу мистецького твору Вельфліна. Йдеться про споглядання та

порівняння. Це сталося на першій лекції на початку курсу. Потім Вельфлін у листі до батьків від 19 жовтня 1882 р. напише, що: "...мені наймиліші саме перші лекції. Я вважаю, що кожен (викладач. – П. К.) має бодай трохи розхвалити своє ремесло. Аби зацікавити учнів він має говорити про його ідеальне покликання, показати вершину, досягнення якої приносить щастя тощо. Я був би дуже радий колись почути щось по-справжньому захопливе про покликання вченого..." (Gantner, 1982, s. 8). Перша лекція Буркхардта, дійсно, виявилася важливою. У тому ж листі до батьків він повідомляв: "...від Якоба Буркхардта я щойно почув дещо цікаве. "Кожна історична епоха, казав він, має право на існування заради самої себе. Немає потреби шукати в ній нитки, що ведуть до сучасності. Уже саме споглядання боротьби й творчості людей у певних минулих часах має свою цінність. Саме в цьому історичному спогляданні та порівнянні (курсив наш. – П. К.) полягає відмінність між мислячою людиною і буденною масою або варваром" (Gantner, 1982, s. 8).

Тобто, Вельфлін звернув увагу, що Якоб Буркхардт у своїх лекціях обґрунтовував ідею самоцінності історії кожної епохи "заради самої себе" і що кожен період необхідно споглядати і порівнювати. У листі вчений використав вираз "bloßes Betrachten" ("само споглядання"). Слово "bloß" має значення "лише", "само по собі", "одне тільки", тобто підкреслює, що навіть без додаткового практичного застосування чи моралізування, сам акт споглядання вже має цінність і є самодостатнім. Тому не потрібно з історичного періоду "витягувати уроки" для сучасності, підпорядковувати минуле сучасному або намагатися вступити в культурний діалог. Проте якщо Буркхардт відкидав телеологічне мислення й закликав до "споглядального порівняння", як до способу розуміння культури через її духовні структури, то для Вельфліна це мислення охоплювало не лише події, а й форми, вияви стилю, образи дійсності.

Трохи більше ніж за місяць після початку навчання Вельфлін здійснює ще одне важливе відкриття для формування власної майбутньої методології. У листі до батьків від 24 листопада 1882 р. він згадує відвідини лекції "Вступ до філософії" молодого викладача Ганса Гойслера, яка справила на нього глибоке враження. На відміну від очікуваного формального курсу логіки, Вельфлін почув заклики до нового розуміння філософії і маніфест проти усталених поглядів на філософію: "...він виступає проти всіх традиційних уявлень про філософію" писав учений. "Філософом, каже він, є не той, хто читає теорію пізнання чи захоплюється якоюсь системою; філософом можна бути в будь-якій науці. Відмінність полягає не в предметі, а в способі мислення. Самостійне осмислення, узагальнення всієї сукупності знань в єдність, постійне розглядування під кутом вічного – sub specie aeterni, з перспективи вічності – ось основні передумови для філософа-науковця. Філософія і наука, це одне й те саме..." (Gantner, 1982, s. 9–10).

Отже, під впливом Ганса Гойслера Вельфлін сприйняв філософію не як замкнену систему понять, а як універсальний спосіб мислення, що прагне цілісності знання й бачення світу sub specie aeterni – "під кутом вічності". Саме це розуміння стало для нього інтелектуальним поштовхом до формування власного методу, що поєднує філософську рефлексію з аналітичним баченням мистецтва. Важливо, що Вельфлін, фіксуючи увагу на спогляданні та порівнянні, під впливом Ганса Гойслера, по суті, відкриває іншу лінію мислення, яка розглядає філософію не як сукупність систем, а як *спосіб*

бачення, що може бути застосований "у будь-якій науці". Тому можемо з упевненістю стверджувати, що саме в цей час Вельфлін починає усвідомлювати засади власного підходу, власний шлях і свій майбутній метод – заснований на самостійному аналітичному баченні. Цікаво, що лише за кілька тижнів до цієї події він писав у листі до сестри про глибоке внутрішнє напруження: з одного боку, як він говорив, на нього "обрушуються цілі потоки знання", а з іншого – він ніде і ні з ким "не погоджується повністю" ... (Gantner, 1982, s. 9).

Незгода мала цілком конкретну причину і її можна розглядати ознакою власного мислення і власних ідей, оскільки у цьому ж листі він зазначає: "...мені часто здається, що мене відділяє від моїх ідей лише тонка завіса" (Gantner, 1982, s. 9). У психології це стан напівусвідомлення, типова передфаза інтелектуального прориву, передчуття віднаходження своєї власної ідеї, яка вже майже сформувалася, але ще не набула чіткої форми. Свого часу подібний психо-інтелектуальний стан описав Грем Воллес у класичній праці "Мистецтво думки", (1926). Учений виокремлює чотири етапи творчого пошуку: "Preparation (підготовка), Incubation (інкубація), Illumination (момент осяяння), Verification (перевірка)" (Wallace, 1926. р. 80–81), з яких виділяє інкубацію, коли існує несвідоме визрівання ідеї після активного інтелектуального напруження (Wallace, 1926. р. 80). Цей етап цілком відповідає стану, що його описує Вельфлін. Саме в цій фазі відбувається перехід від критичного несприйняття наявного ("ich bin nirgends ganz einverstanden") до ще неоформленого, але інтуїтивно наявного власного бачення. Описаний критичний відсторонений погляд на засвоєне знання варто розглядати ознакою фази інкубації, коли молодий Вельфлін уже не задовольнявся чужими концепціями і відчував обмеженість "готових" систем, але власні ідеї ще не вилилися в ясну форму.

Ми вже згадували Вельфлінівське розуміння місця філософії в історії мистецтв, однак на шляху до власного методу він дедалі чіткіше усвідомлював обмеженість цієї дисципліни, зумовлену її приналежністю до гуманітарної сфери. Історія мистецтв, за його словами, не маючи чітких законів, подібна до "несталого образу історії", тобто до історичної науки загалом, де панує множинність тлумачень і відсутність відчуття остаточної істини. Саме в цьому він убачав головну слабкість гуманітарного знання – його залежність від суб'єктивних оцінок і відсутність об'єктивної методології. Натомість, його увагу привертають природничі науки, що мають справу з природними об'єктами та явищами, які підпорядковуються універсальним, повторюваним законам та мають в основі експериментальний підхід. У листі він із захопленням зазначає: "Воістину, фізика не може не викликати захоплення своїми завершеними, вічно чинними законами, на противагу вічно несталому образу історії, яку кожен бачить по-своєму, і де, зрештою, нічого остаточного досі не досягнуто". І далі уточнює: "Потрібно неодмінно внести нові елементи в цю масу (історичного матеріалу) і дати їм дієве аналітичне тісто. І триматися осторонь усього, що є лише суб'єктивною думкою і не піддається доведенню...". Та додає: "...Фізика стає для мене дедалі цікавішою, навіть захоплюючою саме завдяки своїм завершеним, вічно чинним законам, у противагу вічно несталим, безрезультатним ділянкам людської історії. ... Історія мистецтва теж стає мені цікавішою – що більше я вивчаю її самостійно". (Gantner, 1982, s. 14).

Для Вельфліна було важливо, що точні науки прагнуть об'єктивної, універсальної істини, яка незалежна від інтерпретатора та суб'єктивних уявлень дослідника.

Судячи з листів, він намагався знайти аналогічні закономірності в розвитку мистецтва. Закономірності, які б не залежали від суб'єктивних уподобань чи історичних хитань. І якщо погодитися із цим твердженням, то можна прослідкувати, що пошук шляхів надати історії мистецтва наукового підґрунтя пізніше втіляться у "Пролегоменах до психології архітектури" (1886), де Вельфлін уперше спробував пояснити форму як психофізичне явище, а також в "Основних поняттях історії мистецтва" (1915), у яких було сформульовано систему формальних типів бачення (лінійне / живописне, площинне / глибинне, замкнена / відкрита форма тощо), що повторюються й змінюються за певними закономірностями. Але про це згадаємо ще трохи згодом.

Подальший пошук власного шляху відбувався із продовженням навчання в Берлінському університеті, де Вельфлін відвідував лекції Вільгельма Дільтея (Wilhelm Dilthey, 1833–1911), автора програми філософії культури, викладеної у праці "*Einleitung in die Geisteswissenschaften*" (1883). Дільтей здійснив фундаментальне розрізнення між науками про природу ("*Naturwissenschaften*") і науками про дух ("*Geisteswissenschaften*"), що мало глибокі методологічні наслідки для гуманітарного знання загалом. Ця дихотомія здійснила значний вплив і на молодого Вельфліна, зокрема щодо легітимації специфічного підходу до художнього твору як культурного феномену. Загалом у цих двох університетах його найбільше цікавила філософія. Згодом Вельфлін у біографії згадував: "Моєю основною спеціальністю була філософія. Історію мистецтва я ніколи не вивчав систематично чи академічно" (Gantner, 1982, s. 1). Однак саме в Берліні під впливом лекцій Дільтея, яким Вельфлін щиро захоплювався (Gantner, 1982, s. 26–29), виникла ідея, що ляже в основу його дисертації. У листі до батьків від 28 червня 1885 р. він після схвального опису лекцій Дільтея говорить: "Окрім цього, останні тижні принесли мені чимало щасливих ідей для моєї дисертації, яка не є суто філософською, а радше являє собою спробу філософського підходу до історії мистецтва. Я ставлю перед собою запитання: як може в архітектурних формах виявлятися характер епохи? Те, що з цього приводу кажуть історики мистецтва – порожня балаканина, тоді як філософам зазвичай бракує історико-мистецької освіти".

У цих фразах Вельфлін говорить про дві важливі речі. По-перше, саме порушення питання про "вираження характеру епохи" через архітектурну форму свідчить про ранній зачаток його формально-психологічного методу, який знайде втілення в його дисертації під схожою назвою "Пролегомени до психології архітектури". По-друге, слова Вельфліна фіксують становлення його наукової ідентичності та формування нової парадигми в історії мистецтва, заснованої на міждисциплінарному синтезі. Молодий науковець усвідомлює межі дисципліни, визнаючи той факт, що філософ без знання мистецтва – сліпий, а історик мистецтв без філософії – поверхневий.

Методологічні підходи, що формувалися в період навчання Генріха Вельфліна у Базелі та Берліні, знайшли ґрунтовне втілення під час його перебування в Мюнхенському університеті. Саме тут, за керівництва видатного археолога Генріха Брунна (Heinrich Brunn, 1822–1894), знаного дослідника античного грецького й римського мистецтва, Вельфлін отримав перші навички формального аналізу художніх об'єктів. Саме синтез теоретично обґрунтованої концептуалізації мистецтва, з одного боку, й уваги до візуальної конкретики та структурної динаміки форм, з іншого, згодом став наріжним каменем його формальної методології.

Під впливом Брунна Вельфліна навчився бачити у творі мистецтва не лише предмет історичного опису, а структуру форми, яка піддається аналітичному дослідженню. Проте цей аналітичний підхід поступово доповнюється іншим виміром – практичним досвідом сприйняття. Саме тоді Вельфлін починає усвідомлювати, що справжнє розуміння мистецтва неможливе без власного зорового досвіду, без безпосереднього контакту з формою через руку і погляд.

Схильність до точного аналізу пам'яток і споглядального розгляду зорової матерії безперечно пов'язується з цим останнім етапом академічної формації. У своїх зошитах 1886–1887 рр. Вельфлін наголошував на винятковій ролі малювання і живопису як засобів формування зорової чутливості й естетичного судження (Gantner, 1982, s. 138, 273). Він прямо зазначав, що не уявляє собі можливості займатися історією мистецтв, не опанувавши навичками малювання. В іншому записі, зробленому під час перебування в Римі, він зазначав: *"Ich muss mein Handwerkszeug noch besser in Stand halten. Zeichnen. Sehen"* ("Я маю ще краще впорядкувати свої інструменти ремесла. Малювати. Бачити") (Gantner, 1982, s. 157).

Вельфлін використовує термін *"Handwerkszeug"*, який буквально означає "інструменти ремесла", без яких не мислиться історик мистецтва. Малювання (*Zeichnen*) й бачення (*Sehen*) постають тут не як випадковий перелік дій, а як дві основи професіоналізму історика мистецтв і методології Вельфліна: малювання – як активне зорове мислення, що виробляє зорову компетенцію; бачення – як навичка, що потребує дисципліни і тривалого тренування, подібно до художника.

Ця настанова перегукується з педагогічним підходом Генріха Брунна, який у своїх лекціях і текстах описував акт малювання як процес "побудови та формування ока" (Brunn, 1885, p. 14), що веде до конструктивного розуміння форми. На думку Брунна, малювання було не простим копіюванням чи імітацією, а активним аналітичним спогляданням форми на папері. Він підкреслював, що під час малювання відбувається осягнення відмінності між тим, "якими речі є" і "як вони з'являються оку" (Brunn, 1885, p. 14). У цьому контексті можна вважати, що Вельфлін органічно продовжує лінію мислення свого вчителя, уможливлючи перехід від археологічного споглядання до історії мистецтва як історії зору, у якій малювання є не допоміжним засобом, а методологічним інструментом для мислення формою.

Дискусія і висновки

Дослідження витоків методології Генріха Вельфліна дає змогу по-новому осмислити становлення формальної школи в історії мистецтв і виявити глибину інтелектуального підґрунтя, на якому вона була побудована. Проведений аналіз раннього етапу інтелектуального становлення Генріха Вельфліна засвідчує, що витоки його формальної методології не були випадковим результатом "вдалого" пізнішого узагальнення (1915), а визрівали послідовно й багатозарово ще в студентські роки. Уже тоді у Вельфліна формується те, що можна назвати подвійною настановою дослідника: з одного боку, він приймає буркхардтівську ідею "самоцінності історії" і споглядального порівняння епох як духовних цілісностей; з іншого, його не задовольняє гуманітарна розмітність і "неостаточність" історичного знання, тому він шукає для історії мистецтва внутрішній закон, аналогічний до законів природознавства. Саме ця напруга між історичним й аналітичним, між "бачити" і "довести" згодом приведе його до спроби описати мистецтво через закономірні типи бачення.

Другим принциповим результатом дослідження можна вважати висвітлення ролі особистих текстів Вельфліна – листів, щоденників, робочих записів 1882–1887 рр. – як повноцінного джерела для реконструкції пошуку його методу. У них він не просто фіксує події навчання, а постійно рефлексує над власним мисленням; формулює невдоволення "вічно несталим образом історії"; протиставляє цьому завершеність законів фізики; шукає "аналітичне тісто" для історичного матеріалу. Ці висловлювання дають змогу побачити, що історик мистецтва не просто перейняв чужі методи, а пройшов класичну фазу інтелектуальної інкубації. Саме тому його перша велика праця *"Пролегомени до психології архітектури"* (1886) є не відхиленням від історії мистецтва, а навпаки, спробою надати їй відсутній на той час психофізичний фундамент.

Також варто звернути увагу на роль практики малювання у становленні методу Вельфліна. Для нього малювати означало не "вміти креслити", а "вчити око", переносити споглядання у дисциплінований зоровий досвід, що стає інструментом ремесла історика мистецтва. Ця деталь важлива методологічно: формальний аналіз у Вельфліна не є відстороненою абстракцією, а коріниться в тілесно-зоровому досвіді, тобто в тому ж самому, що він намагався описати в *"Пролегоменах"*. З огляду на це його *"психологію архітектури"* і пізні *"формальні опозиції"* варто розглядати як дві фази одного процесу: спершу опис того, як форма переживається тілом; потім, як ці переживання впорядковуються у стійкі, повторювані типи бачення.

Отже, звернення до інтелектуальних витоків формальної школи у Вельфліна показує:

- його формалізм виріс не з "відкидання змісту", а з пошуку об'єктивності для історії мистецтва;
- ключем до цього пошуку стали поєднання філософської рефлексії, психології сприйняття та практики малювання;
- ранні тексти, листи й зошити Вельфліна – це повноцінні методологічні джерела, які дають можливість побачити його не як догматичного "схематизатора", а як уважного спостерігача форми, що болісно шукав спосіб зробити історію мистецтва наукою;
- його спадщина не вичерпується опозиціями 1915 року, а містить потенціал для сучасного переосмислення візуального досвіду.

Саме в цьому – головний результат реконструкції ранньої методології Вельфліна.

Підсумовуючи, підкреслимо: звернення до витоків наукового становлення Генріха Вельфліна, вивчення його ранніх текстів і формативного інтелектуального середовища допомагає не лише глибше зрозуміти витоки формальної методології, але й побачити в ній потенціал для осмислення сучасного зорового досвіду. Спадщина Вельфліна – це не тільки частина історії науки, але й джерело ідей для сучасних гуманітарних студій.

Джерела фінансування. Це дослідження не отримало жодного гранту від фінансової установи в державному, комерційному або некомерційному секторах.

Список використаних джерел

- Antal, F. (1949). *Florentine painting and its social background*. Routledge and Kegan Paul.
- Baumgarten, J. (2023). *Wölfflin's North: The Burden of Belonging*. *Journal of Nordic Renaissance*. <https://jnr2.hcommons.org/2023/7972/>
- Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History (2024, March 15–16). *Form, Style, Principles: Art Historical and Theoretical Reflections — A Conference of the Wölfflin Edition* [Conference presentation]. Max Planck Institute for Art History.

Brunn, H. (1885). *Über die Ausbildung des Auges und das Verständniss der Form in der Kunstgeschichte*. Königliche Bayerische Akademie der Wissenschaften.

Deliege, 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), 128. <https://doi.org/10.3390/jimaging11050128>

Gantner, J. (Ed.). (1982). *Heinrich Wölfflin: Autobiographie, Tagebücher und Briefe*. Basel/Stuttgart: Schwabe.

Grisebach, E. (1934). *Goethe und die Weltliteratur*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Hart, J. (1982). Reinterpreting Wölfflin: Neo-Kantianism and hermeneutics. *Art Journal*, 42(4), 293.

Hönes, H. (2025). *Post-publication Reviews, Peer Comments, and Discipline Formation in Art History*. *Minerva*. <https://doi.org/10.1007/s11024-025-09600-3>

Impett, L., & Offert, F. (2023). *There Is a Digital Art History*. *arXiv preprint arXiv:2308.07464*. <https://arxiv.org/abs/2308.07464>

Levy, E., & Weddigen, T. (Eds.). (2020). *The Global Reception of Heinrich Wölfflin's Principles of Art History*. Yale University Press. <https://www.nga.gov/research/publications/pdf-library/global-reception-wolfflin.html>

Steadman, P. (2008). *The evolution of designs: Biological analogy in architecture and the applied arts*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203892529>

Wallace, G. (1926). *The art of thought*. Jonathan Cape.

Weddigen, T. (2022). *Heinrich Wölfflin's Classic Patterns of the Renaissance*. Research Gate. <https://www.researchgate.net/publication/378720876>

Weisbach, W. (1957). *Manierismus in der Kunst* (pp. 52–53). F. Bruckmann.

Wölfflin, H. (1886). *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* [Doctoral dissertation, University of Munich]. München.

Wölfflin, H. (1915). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Hugo Bruckmann.

References

Antal, F. (1949). *Florentine painting and its social background*. Routledge and Kegan Paul.

Baumgarten, J. (2023). *Wölfflin's North: The Burden of Belonging*. *Journal of Nordic Renaissance*. <https://jnr2.hcommons.org/2023/7972/>

Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History (2024, March 15–16). *Form, Style, Principles: Art Historical and Theoretical*

Reflections — A Conference of the Wölfflin Edition [Conference presentation]. Max Planck Institute for Art History.

Brunn, H. (1885). *Über die Ausbildung des Auges und das Verständniss der Form in der Kunstgeschichte*. Königliche Bayerische Akademie der Wissenschaften.

Deliege, 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), 128. <https://doi.org/10.3390/jimaging11050128>

Gantner, J. (Ed.). (1982). *Heinrich Wölfflin: Autobiographie, Tagebücher und Briefe*. Basel/Stuttgart: Schwabe.

Grisebach, E. (1934). *Goethe und die Weltliteratur*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

Hart, J. (1982). Reinterpreting Wölfflin: Neo-Kantianism and hermeneutics. *Art Journal*, 42(4), 293.

Hönes, H. (2025). *Post-publication Reviews, Peer Comments, and Discipline Formation in Art History*. *Minerva*. <https://doi.org/10.1007/s11024-025-09600-3>

Impett, L., & Offert, F. (2023). *There Is a Digital Art History*. *arXiv preprint arXiv:2308.07464*. <https://arxiv.org/abs/2308.07464>

Levy, E., & Weddigen, T. (Eds.). (2020). *The Global Reception of Heinrich Wölfflin's Principles of Art History*. Yale University Press. <https://www.nga.gov/research/publications/pdf-library/global-reception-wolfflin.html>

Steadman, P. (2008). *The evolution of designs: Biological analogy in architecture and the applied arts*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203892529>

Wallace, G. (1926). *The art of thought*. Jonathan Cape.

Weddigen, T. (2022). *Heinrich Wölfflin's Classic Patterns of the Renaissance*. Research Gate. <https://www.researchgate.net/publication/378720876>

Weisbach, W. (1957). *Manierismus in der Kunst* (pp. 52–53). F. Bruckmann.

Wölfflin, H. (1886). *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* [Doctoral dissertation, University of Munich]. München.

Wölfflin, H. (1915). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Hugo Bruckmann.

Отримано редакцією журналу / Received: 05.11.25

Прорецензовано / Revised: 12.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 15.12.25

Petro KOTLIAROV, DSc (History), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-8917-8926

e-mail: pkotl.univ@knu.ua

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

INTELLECTUAL ORIGINS OF THE FORMAL SCHOOL: THE EARLY METHODOLOGY OF HEINRICH WÖLFFLIN

Background. The article explores the intellectual origins of the formal school in the history of art, examined through the early methodology of Heinrich Wölfflin (1864–1945). The article analyses the formation of Wölfflin's scholarly views within the university environments of Basel, Berlin, and Munich. It foregrounds the influence of Jacob Burckhardt, Wilhelm Dilthey, and Heinrich Brunn, and emphasises the significance of Wölfflin's early texts and correspondence. The discussion shows that Wölfflin laid the foundations of his methodology during his student years, developing an approach that combined the philosophy of culture, the psychology of perception, and the formal analysis of visual form.

Methods. The study employs historical-genetic, phenomenological, and hermeneutic approaches, as well as elements of new biography and prosopography, in order to reconstruct Wölfflin's intellectual milieu. Comparative and stylistic analysis made it possible to trace the evolution of his methodology from the *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886) to *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915). The analysis of Wölfflin's letters and diaries made it possible to reveal the process of forming his own method as a search for objective laws governing the development of artistic form.

Results. The article demonstrates that Burckhardt's concept of the intrinsic value of historical epochs, Dilthey's philosophy of culture, and Brunn's analytical approach all influenced Wölfflin's methodological system. It highlights the role of drawing as an intellectual instrument for Wölfflin – a practical means of training the “eye of the art historian”. It also demonstrates that Wölfflin's aspiration to grant art history the status of a science rested on his search for patterns of visual perception that operate independently of subjective factors.

Conclusions. The reconstruction of Wölfflin's early methodology demonstrates that the formal school grew not from the rejection of content, but from the aspiration to objectify the analysis of artistic form. The combination of philosophy, psychology, and the practice of drawing became the foundation of his system, which shaped the development of art history in the twentieth century. Turning to these origins raises questions about the contemporary understanding of visual experience and the possibility of applying Wölfflin's principles in visual studies today.

Keywords: Heinrich Wölfflin, formal school, methodology of art history, philosophy of culture, perception, Burckhardt, Dilthey, Brunn, *Prolegomena to a Psychology of Architecture*.

Автори заявляють про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The authors declare no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.